

النقد الأدبي

ومناهج الحديثة

مَسْنَوِي هَايَمِنْ

النقد الأدبي

وَمَدَارِسُهُ الْحَدِيثَةُ

الجزء الثاني

ترجمة

الدكتور احسان عباسي الدكتور محمد يوسف نجم

الجامعة الاميركية بيروت

جامعة الخرطوم

المسهمون في افراج هذا الكتاب

المؤلف : ستانلي ادغار هامين : ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك) .
وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل
محرراً في مجلة النيويوركي The New Yorker ، ويسهم في تحرير المجلات
الأخرى بأبحاثه ومقالاته . وقد اصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية
النقدية » The Critical Performance . وهو يدرس الأدب ، والأدب
الشعبي في كلية بننجتون .

المترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين سنة ١٩٢٠ .
تخرج من الكلية العربية في القدس ، ودرس الادب في بعض المدارس الثانوية
في فلسطين ، ثم التحق بالجامعة المصرية ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة
من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب ، منها :
«كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للحماد الاصفهاني
(تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف)
و «رسائل ابن حزم» (تحقيق) ، و«الحسن البصري» و«فن الشعر» ، و«فن السيرة»
«وابو حيان التوحيدي» و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور
محمد يوسف نجم) و « الشريف الرضي » ، و « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه »
(تحقيق) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) و « العرب في
صقلية » . وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم .

الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية بيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « المسرحية في الادب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر وتحقيق) و « فن القصة » ، و « فن المقالة » ، و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و « ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) و « ديوان اوس بن حجر » (تحقيق وشرح) ، و « شعراء عباسيون » (اعادة تحقيق وترجمة) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) ، و « رسائل الشريف الرضي والصابي » (نشر وتحقيق) . وهو الآن استاذ مشارك للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

نصدير

عندما اصدرنا القسم الاول من هذا الكتاب القيم قبل عام وبعض العام ، لم نكن نتوقع له هذا الترحاب الذي قوبل به . اذ اوشكت طبعته الاولى على النفاد بعد ان اصبح عمدة النقاد واساتذة الادب والطلاب في معظم الاقطار العربية . وها نحن اليوم نقدم القسم الثاني والاخير منه ، راجين ان يسد ثغرة في المكتبة العربية ، بعد ان لمسنا حاجة الدارسين الى الكتب النقدية الجادة .

لقد أخذ علينا بعض الزملاء غموض العبارة في بعض المواضع ، وليتهم قبل ان يحاسبونا على ذلك ، ان يرجعوا الى الاصل ليشهدوا بأنفسهم ما فيه من تركيز وحشد ، غير مألوفين في الكتب العربية . ولا عجب في ذلك فالمؤلف يكتب لفئة خاصة من القراء ، يفترض انها على مستوى عالٍ من الثقافة الادبية والانسانية . اما قراؤنا ، فالقلة منهم هي التي تمتلك ناحية هذه الثقافة او بعضها ، والكثرة ما تزال تعيش على اوليات الدراسات النقدية . ولم تكن هذه الحقيقة لتصرفنا عن الاقدام على ترجمة هذا الكتاب ، فنحن نعيش اليوم في مرحلة بناء اجتماعي ، الادب ركن هام من ادكانها ، وعلينا ان نسهم فيها ، كل بما توفر له من امكانات . ان الكتابة النقدية صعبة عسيرة في ذاتها . وطريقة المؤلف في هذا الكتاب تمتاز عن غيرها من طرائق المؤلفين بالتركيز والشمول والامراف

في التحليل . ولذا كانت الترجمة عملية شاقة مضيئة ، نجشمتها لأننا كنا دائماً نضع نصب اعيننا الهدف الذي نعمل له فيما نؤلف وفيما نترجم ، الا وهو تيسير الدراسة النقدية الجادة ، لهذا الجيل المتطلع الى الثقافة الاصلية العميقة . ولذا ترانا نعمل الى الشرح والتعليق في مواضع ، والى حذف بعض العبارات الغامضة ، والنماذج الصعبة في مواضع اخرى ، ونوجز هنا ونبسّط هناك لكي لا تفوتنا الغاية التي من اجلها اقدمنا على ترجمة هذا الكتاب .

ونحن بعد لا ندعي اننا وضعنا الكتاب في الصورة المثلى التي نرتبها له ، اذ الترجمة مجال للاجتهاد شأنها شأن غيرها من انواع النشاط الانساني . وقد يظهر بين القراء والمختصين ، من يستطيع ان يترجم عبارة هنا او فقرة هناك ، ترجمة خيراً من هذه الترجمة . ولن يؤرقنا هذا ، ولن يصرفنا عن الهدف ، وبحسبنا اننا فتحنا بهذا الجهد نافذة جديدة على الادب الغربي ، نرجو ان يستشرف منها قراؤنا آفاقاً خصبة غنية ، تدمهم بالعون والتسديد في هذه المرحلة الحضارية التي نمر بها .

المرحمان

الفصل الثامن

نشارب بلاكور

وثن الجهد المبذول في النقد

بلاكور ناقد ينزع الى ان يسلط على كل أثر أدبي ما يتطلبه من وسائل نقدية خاصة ، حتى كاد ان يستغل ، في الحين بعد الحين ، كل ما وصفناه من مناهج نقدية في هذا الكتاب ، ولذلك كان من العسير علينا ان نخصص له « نهجاً » مفرداً يتميز به دون سواه . على انه وان لم يتميز بأسلوب نقدي متفرد ، فان لديه مسلكاً عقلياً متفرداً ، أعني قدرته على البحث المضني الذي لا بد منه للنقد المعاصر ، وقد نعد هذا الاكباب الجاهد في التقصي أكبر إسهام يشارك به بلاكور في ذلك الميدان . ولقد قال مرة في فصل من كتابه « مزدوجات » The Double Agent : إن من يقرأ شعر بوند فلا يد له من ان يعرف « الاشارات الكلاسيكية والتاريخية » ، ولا بد لمن يقرأ اليوت من التعرف الى « الافكار والمعتقدات ونظم المشاعر » التي اليها يلح ويومي ، أما من شاء ان يقرأ ولاس ستيفنز « فانه محتاج الى المعجم فجسب » . واذا اخذت هذا القول على وجهه الحرفي وطبقته على بلاكور وجدته يتعلم التاريخ ليفهم شعر بوند ،

وبدرس اللاهوت ليقراً اليوت ، وبلازم المعجم وهو يقرأ سنيفز .
 ولل كلمات عند بلاكور أهمية خاصة ، فهو الناقد الوحيد من بين النقاد
 الاحياء الذي لا يتردد في ان يسمي القاموس « صرح الكشف الوثابة »
 وهو في الوقت نفسه الناقد الوحيد بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في
 أن يقول ما قاله عن منزلة الكلمات في الفصل الذي كتبه عن ملفل في
 كتابه « ثمن العظمة » The Expense of Greatness ؛ هنالك قال بلاكور :
 « لا بد من ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها
 هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة
 أو المحكية من تأثير ؛ فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني
 محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض . واستعمال الكلمات عند
 الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ؛ والخيال وثاب وهو
 يجوس بين الكلمات التي يمارسها ... غير ان المغامرة في
 حقيقة الكلمات تسعفنا على شيء أبعد من حقيقتها بمعنى اننا
 نستطيع من خلالها ان نميز صور حقيقتها الموقفة من صورها
 الاخرى المخففة ، ونستطيع ان نقيس أنواع الحقيقة التي
 حاولناها ومدى قوتها ، بل نستطيع ان نحس ، على وجه
 ما ، أحوال العرف والمعتقد الضروريين لاجادها وانباتها .
 وملفل مثل بارع على مثل هذه التجربة . إذ ليس علينا عند
 قراءته إلا ان نصل بين حقيقة اللغة التي اشرنا اليها وبين
 القول المفترض المقدر - ان نصل بينهما وصل مبدأ بفكرة -
 نرى من اين جاءت القوة للثاني . وليس علينا الا ان نصل
 بين مبدأ اللغة وبين قرائن العرف التي قد تعدل منها بزيادة
 أو نقص لفهم كيف وفق ملفل حيث وفق ، أو لنعتذر عن
 تقصيره وقفزاته في محاولاته ليقبض على ناصية الحقيقة العظيمة

المستديمة التي تقدمها الكلمات العظيمة ، وما ذلك الا لأن

ملفل قد تعود أن يستعمل الكلمات على نحو عظيم .

ومن نتيجة هذا الانتحاء الشديد نحو الكلمات أصبح قسط كبير من بحث بلاكمور لفظياً . حتى انه لما اخذ يدرس كمنجز ، مثلاً ، أعلن ان غايته انما هي دراسة لغة كمنجز ليتخذ منها هادياً يهديه الى « نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات » . ومضى في هذا السبيل فجمع قائمة بالكلمات التي يكثر ترددها عند كمنجز ، ولحظ أن كلمة « زهرة » من بينها أحبها الى نفسه ، وعد المواطن التي وردت فيها هذه الكلمة ، ونبه الى تعدد القرائن التي تستعمل فيها ، واستنتج ان كلمة « زهرة » هي الكلمة المسيطرة على نفس كمنجز وخياله . ومن هذا التليل اللغوي وغيره حدد طبيعة شعر كمنجز وأسهب في تبيان شأنه وقيمه .

اما تحليله لشعر ولاس ستيفنز في كتابه « مزدوجات » فانه يبدوه بعد الكلمات النادرة أو « الثمينة » الغالية التي يكثر منها ، ثم يذهب الى المعجم فيستخرج منه معانيها (مثلاً :. أسيان : معناها حزين أو مبتئس وهي مشتقة من أسي وهكذا) . ثم يقرأ الكلمات حسب وقوعها في قرائنها ، ويخرج من كل ذلك بتفسير للقصيدة وبنظرية عن طبيعة فن ستيفنز . وفي الكتاب نفسه يحاول أن يفسر جملة معترضة غامضة لمارت كرين ، ليفزع الى القاموس ، ويعجز عن أن يجد لها معنى مقنعاً ، ويقرر ان لشاعر لو استعمل العكس لأصاب ، ومع ذلك فانه ينتهي من ذلك الى نظرية عن النقص في تركيب الجمل وعن الكلمات الطائشة غير المحددة التي سبب اخفاق كرين ، واخفاقه هو في فهمه .

ويعضي بلاكمور في هذا الاستقصاء اللفظي في كتابه « ثمن العظمة » متى انه حين يتحدث هنالك عن إملي ديكنسون يعلن ان عبقريتها تتجلى في الكلمات التي تستعملها وفي الطريقة التي تضع فيها الكلمات ،

ويستمر قائلاً بعد ان يقتبس احدى عباراتها « دعنا مؤقتاً نتساءل باحثين :
 ما الذي في الكلمات يصنع شعراً من مجموعها » ثم يذهب في تحليلات
 لغوية مستفيضة ، فيعدّ المرات التي استعملت فيها لفظة « فسفور »
 وقرائنها ، ويتتبع المصادر التي استمدت منها ألفاظها ، ومن تلك المصادر
 أساطير الفروسية وشيكسبير وسكوت والتوراة والانشيد الدينية وغيرها ،
 ويحلل موارد التشبيهات والاستعارات في فقرة فذة (ومنّا خياطة الملابس
 والقانون ، والاحجار الكريمة والحرب الأهلية والتجارة البحرية والجغرافيا
 واللاهوت التجريدي ... الخ) واخيراً يتتبع مختلف الاستعمالات التي ترد
 فيها اثنان من احب الكلمات اليها وهما : « قطيفة » و « أرجوان »
 (وفي تحليله اللفظة الثانية كشف عن جهله بأن الرومان كانوا يستعملون
 كلمة « أرجوان » للدلالة على النبل والشرف) . ولما راجع شعر لورا
 رايدنغ لحظ كيف تسيطر عليها الكلمات المنفية المسلوقة (غير محب ، غير
 ناعم ، لا حياة ...) حتى ان بعض الصفحات لتحتوي خمس عشرة صورة
 من صور السلب ، وإذن فان « الآنسة رايدنغ هي ربة النفي التي تضع
 في قبضتها : ليس ولا وغير ولم ولن ... »

وقد يقول من يسمع هذه الامثلة : كل ناقد يقوم يبحث مشبه لهذا ،
 فينقب في المعجم عن معاني الكلمات الغريبة ، ويحسب تردد الكلمات
 والقرائن ، وان بلاكهور لم يزد على أن صرح بهذا العمل واعلنه في نقده على
 نحو مفضوح بينما غيره يخفيه ولا يعلنه . وهذا حق الى حد قليل جداً .
 بل اذا نظرنا الى ما حققه بلاكهور قلنا ان هذا القول ليس حقاً ابداً ،
 ولو كان حقاً لكان ذلك خيراً للنقد وابقى . ذلك لأن بلاكهور متفرد
 بين النقاد في اعتقاده ان الشاعر لا يلقي للقارئ الجاد - او للناقد - الا
 ما هو معقول وانه غير مشتط ابداً مهما كلفه في البحث عن المعاني التي
 يضمنها شعره فاذا كان الناقد لا يعرف فليذهب الى حيث يجد المعرفة

وليحاول دائماً ان يتعلم . كل شيء تستطيع ان تفهمه بعون من الاضواء الخارجية ، وقلما تجد شيئاً لاستطيع ان تسلط عليه تلك الاضواء ، ولذلك يكثر بلاكمور من لفظتي « مسئولية » و « ثمن » (ثمن الاستشهاد ، ثمن العظمة) مؤكداً ما يجب ان يبذله المرء من جهد وما يدفعه من ثمن . ولقد حدد في احدى مقالاته كيف يكفل الكاتب لما يكتبه اقصى حدود المسئولية ، وحدّد جهد النقد مستعيراً تشبيهات من احوال الكد البدني ، فقال في ذلك المقال الذي اختار له هذا العنوان الساخر : « مضجع دمث للنقاد » ... قال :

« على الكاتب ان يقدر انه يؤدي اشد الاعمال النقدية مشقة وعسراً ، مما يقع في حيز استطاعته ، فكأنه يحاول ان يبقي نفسه في موقف المندحر ، كأنه يقف موقف من ستستطيره الشياطين ؛ كأنه لن يتعود ابداً على تصريح قواه التخيلية وموارده الشعورية ، ولا يحب في الوقت نفسه ان يهبط من قيمتها ، ومع ذلك فعليه وهو في هذه الحال من التوقف المعلق ان يحكم ويحسم في حقيقة المهمة الموكولة اليه . بهذا المعنى يكون انشاء قصيدة عظيمة عملاً من النقد الصارم ، وقراءتها عملاً آخر مقارباً لذلك ، وبهذا المعنى أيضاً يسمّى العمل النقدي عملاً خلاقاً ، ويكون توسيعاً لمدى المشاركة سواء أقام به الشاعر أو الناقد أو القارئ الجاد ، وعندئذ يكون جهد النقد هو ثمن العظمة ، ويكون الربح في معنى الاضطلاع الذي قام به الفرد في كل أدوار هذا الجهد . »

واكثر النقاد في ايماننا هذه يعتقدون ان حسم النقدي ومعرفتهم امران متساويان ، فهم يقرأون القصيدة قراءة مجهدة ولكنهم لا يعتقدون أن القصيدة تتطلب منهم ان يقرأوا ما عداها ، فاذا شئنا ان نقدر قيمة ما يضطلع به بلاكمور ومدى تفرد فيه قائلنا الا ان نقارن بين جهده في نقد بعض الآثار الأدبية التي تتطلب المعرفة الواسعة وبين جهود الناقد

الآخرين . وحينئذ نجد انه لا يدانيه احد في التحليل اللغوي ، كتبت - مثلاً ، مقالات لا تخصي عن كمنجز ولكن احداً سواء نفسه أمر حصر معجمه . ودع هذا وقارن ما كتبه بلاك مور عز بوند في كتابه « مزدوجات » بما كتبه ألان تيت في « مقالات الشعر والافكار » Reactionary Essays on Poetry and Ideas المقالين كان مراجعتين لأناشيد بوند ، نشر الاول منهما في « والتغير » ونشر الثاني في « الأمة » Nation .

ويبدأ تيت مقاله بالحديث عن الجهل وقلة الاكتراث ، ثم اول جملة له بعد الاقتباس : « والمرء لا يعرف من هو هذا المس لورنتيوس ، ولا يقطع بان معرفته به أو جهله له سيان . غير يرتاح الى ما يتميز به علم بوند الغريب الغامض من سعة وانفساء علم لا يكاد ينهض به رجل واحد . واذا قرأ الواحد منا آثاره واثق من المسافة والزمن والتاريخ » .

ويعضي تيت بعد ذلك ليكشف عن « سر الشكل الشعري بوند فيبدو له انه ليس الا « محادثة » وأن الاناشيد ليست الا طائشاً مشتتاً ، وهذا هو ما تدور عليه تلك القصائد . حتى اذا تيت بهذه الجامعة من جوامع كلمه ، ذهب يحلل النشيد الاول : مرّ به قول بوند « المكان الذي سبق ان ذكرته كركه الساحرة عليه بقوله : « اي مكان كان » واخيراً ادى ما لا يعد دراسة واصدر بياناً يعلن فيه الحاجة الى الدراسة فقال : « ولا ريب الاناشيد الثلاثين تكفي لشغل وقت المرء في دراسة جميلة لا تنقطع عينا سنة لكل نشيد فعني ذلك ان يستغرق المرء في دراستها ثلاثين وان يقرأ الثلاثين كلها كل بضعة أسابيع من اجل نغمتها » . وبلغ النقد منتهى التعاذل .

أما بلاكور فان مراجعته للأناشيد كانت على النقيض من هذا تماماً . فقد قرر أولاً ان الشعر في الأناشيد ليس إلا حجاباً يسميه بوند : « Persona » ، فهو يذهب الى جذور هذه الكلمة اللاتينية ، ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة في دراسة أثرين كاملين من آثار بوند هما « هيو سلوين موبري » و « مراسيم الطاعة لسكستوس بروبرتيوس » ويتخذ منهما مفتاحين للأناشيد ، ويحلل القصيدة الاولى بشيء من الاسهاب ، ويترجم بيتاً اقتبسه بوند عن الاغريقية ، ويفسر ما فيه من اشارات الى كابانيوس الملحد الذي رماه جوبتر بالصاعقة ، ويحشد العبارات التي اخذها بوند من الشاعر اللاتيني بروبرتيوس (١٩ ق.م .) وأدرجها في القصيدة الثانية ، ويقارن بين النص اللاتيني وترجمة بوند ، وبين ترجمة بوند وترجمة بتلر الحرفية التي نشرتها مكتبة لوب ، مقارنة مسهبة بعض الشيء . ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة اخرى في تلخيص الموضوعات الكبرى التي احتوتها الأناشيد ، ويقول في اثناء ذلك :

« إما ان يكتفي القارئ بقراءة الأناشيد نفسها ، كأنها شيء مستمرسل يوضح نفسه بنفسه ، وإما ان يفتش عن المادة التي استغلها بوند نفسه أو عما يستطيع استكشافه منها ... غير ان الفكر الحيّ للنشيط لا يقف دائماً عند حدود الظن ، مهما يكن الظن مقنعاً ، ان كان في مقدوره أن يحصل على اليقين » .

وبعني هذا ان بلاكور حين فسر الاشارات الواردة في الأناشيد عن عائلة مالاتستا ، اطلع على أربعة كتب عن تلك العائلة وقرأها ، وكانت ثلاثة منها بالايطالية ، والرابع منها لم ينشر بعد . وأخيراً يأخذ في تفسير القصائد وتقويمها بعد هذا التحليل الشامل المستوفى .

وهذا خير مثل على ما يتمتع به منهج بلاكور من قوة إذا قارناه بجهل أكثر النقاد المعاصرين وضحالتهم وتراخيهم وتكاسلهم ، وإذا كان

تيت مظلوماً في هذه المقارنة ، فاذلك إلا لأننا افردناه بالذكر دون
 سائر الناقدین ، ولكن تيت ليس بدعاً بينهم بل من الممكن ان تنسحب
 هذه المقارنة على كثيرين سواه . ولقد يستطيع المرء ان يقارن الفصل الذي
 كتبه بلاك مور عن الشاعر لينس في كتابه « ثمن العظمة » بما كتبه بورا
 عن الشاعر نفسه - بتذوق وادراك - في كتابه « ميراث الرمزية » ،
 The Heritage of Symbolism . كلا الناقدین حلل « العودة الثانية » إلا
 ان دراسة بلاك مور للمبنى الصوفي القائم وراء تلك القصيدة ، بالاعتماد
 على كتاب « الرؤيا » لبيتس وعلى غيره من الكتب ، لتمنع دراسة
 بلاك مور متسعاً من الفهم والادراك يفتقر اليه بورا الذي كان يجهل ذلك
 المبنى الصوفي ولا يكثر بالبحث عنه . أو قد تقارن بين ما كتبه
 بلاك مور عن ت. ا. لورنس في كتابه « ثمن العظمة » وبين المراجعات
 التي نشرها مارك فان دورن في مجلة « الامة » ثم ضمنها كتابه « القارئ
 لنفسه » . وهذه مقارنة عادلة لأن فان دورن يلح على أن لا يعرف
 الناقد شيئاً وان يكتفي بقول اقل القليل . وكل ما قاله فان دورن عن
 لورنس انه « معقد الى درجة المستحيل » ، الى حد لا يطاق ، وانه قد
 يفسر ذات يوم . اما بلاك مور فانه جلس في هدوء يحاول ان يفسره ،
 فدرس في اثناء ذلك رسائله بعناية وذهب الى مكتبة الكونغرس في واشنطن
 ليقرأ النسخة الوحيدة من كتاب آخر للورنس عنوانه : « دار الضرب »
 The Mint ، وهو الكتاب الثاني المسموح به في أمريكا وعندما استعمل
 هذا الكتاب ورسائل لورنس ادى المهمة التي احجم عنها فان دورن وهي
 كشف معنى ما (ان لم نقل كشف المعنى) في « اعمدة الحكمة السبعة » .
 بل اننا احياناً لا نحتاج الى استجلاب هذه المقارنة بين بلاك مور وغيره
 من النقاد ، لانه هو نفسه احياناً يثيرها . فمثلاً : عندما يتحدث عن
 قصيدة « اربعماء الرماد » لاليوت في كتابه « مزدوجات » عتف ناقدًا

ذكياً مثل ادموند ونسن (ومن مواطن الضعف في بلاكمور شدة مجاملته لزملائه) لانه نقد القصيدة وهو يجهل مدلولها المسيحي ، فأخطأ في قراءتها حين رأى فيها مثاراً للضعف لا للقوة . ولذلك فسر بلاكمور المعنى الديني لذلك اليوم المسمى « اربعاء الرماد » ومبدأ نكران الذات والاتضاع في المسيحية ، والتعاليم المسيحية في العبارة التي اقتبسها اليوت من دانتى ، وهلم جرا ؛ وكلها امور لا غنى عنها لفهم القصيدة . فلما إن بلاكمور كان يعرف هذه الاشياء وإما انه كان يجهلها فبحث عنها حتى عرفها ؛ اما ولسن فلم يكن يعرفها ، ولم يكلف نفسه البحث عنها . ووجد بلاكمور لقاء الجهد المبذول ، وجد قراءة دقيقة رصينة ركيئة ، وجد لقاء ما اضطلع به وهو يؤدي واجبه ، وبذلك تجنب الخطأ الجاهل الذي اختاره ولسن . وهذا هو ما يحرزه بلاكمور غالباً فيما يسدله من جهد ، وهو كفاء بالكلف التي يقدمها . ولقد يفيد النقاد امثال تيت وبورا (بورا في هذا الموقف فحسب) وفان دورن وولسن إذا هم تفكروا قليلا في اسطورة النملة والجندب .

٢

إن بلاكمور ، مثل اليوت ، لم يؤلف كتباً في النقد وانما نشر عدداً من المقالات والمراجعات ، ثم ضمّ اثنتي عشرة منها في كتابه « مزدوجات » ١٩٣٥ ، وجمع ثلاث عشرة اخرى في « ثمن العظمة » ١٩٤٠ ، ومنذ ذلك الحين نشر من المقالات والمراجعات ما لا يقل عن اثنتي عشرة ايضاً ، ولذلك فقد يسعفنا الحظ بكتاب ثالث له . وقد قضى بلاكمور عدداً من السنوات وهو يعمل في انجاز سيرة نقدية عن هنري آدمز ، ومنها نتف ظهرت في المجلات ؛ واعلن مرة انه يعد دراسة عن هنري جيمس ، وليس له سوى ما تقدم الا ثلاثة دواوين شعرية

وعديد من « الكراسات » الصغيرة ذات القيمة المؤقتة العارضة . وحتى يصدر كتابه عن آدمز وكتابه عن جيمس ومجموعة ثالثة من مقالاته يظل كتاب « مزدوجات » خير مثل يستحق منا القول المفصل .

ومفتاح هذا الكتاب في عنوانه الفرعي : « مقالات في البيان والتبيان » ولعل بلاكور ان يكون ادق قارئ متفرد في النقد الامريكي وإذا علق على قصيدة فلا يسه في ذلك الا وليم امبسون بانجلترا ، ولذلك فان اكثر كتابه شرح وتوضيح للنصوص . وقد أشرت من قبل الى دراسته للغة كمنجز وانشيد بوند ، وشعر ستيفنز ، وهارت كرين ، وفي هذه جميعاً خير طراز من الشرح لعدد من القصائد الصعبة ، وكذلك هي دراسته لماريان مور والآخرين . ولعل خير مثل مركز من هذه الدراسة هو القسم الثاني من مقالته « اعتاب جديدة ، وتشريحات جديدة » وعنوانه الفرعي " « ملاحظ على نص " من هارت كرين " . وهذا القسم كله شرح مستفيض لا مدخل فيه لغموض ، لمقطوعة ذات ابيات اربعة عنوانها : « حانة » ولسبعة ابيات من قصيدة « دموع المسيح » . ومن الامثلة النموذجية في ذلك الشرح ما كتبه بلاكور حول بيت من القصيدة الثانية جاء فيه : « الناصري والعينان اللتان كأنهما الحُرَّاق » . ومن الوسائل التي يعتمد عليها بلاكور في الشرح والتفسير ان يضيف

* - الحراق tinder مادة صوفية ناعمة تستعمل في ايراء النار بالقدح وهي تذكر بالكلمة tender فكأن الشاعر - حسباً يرى بلاكور - قد اختارها عمداً للدلالة على ما يجاورها من ناحية صوتية ، والحراق يشتعل بسرعة فالصورة ملائمة لحال العينين ، ويقول كرين ايضاً في القصيدة « ان القمر يرسل البنزين النقي » ؛ والبنزين سائل محلل مطهر ، وقد رمز به الى ضوء القمر فناسب المقام ، كما ان صوت الكلمة مناسب لنغمة Nazarine (الناصري) - هذا ما قاله بلاكور وقد اشرنا اليه هنا لأن ترجمته بدقة تعد متعذرة .

مقدمة المركبة او قل ان يفهرسها ، ثم يصبح لهذا التصنيف قيمة ذاتية مستقلة . وهذا يصدق على عرضه للموضوعات الكبرى — موجزة — في اناشيد بوند ، وهو يصدق كثيراً على مقال له في « مزدوجات » كتبه عن فواتح جيمس ونشره في « الكلب والنفير » وجعله مقدمة لفواتح جيمس عندما نشرت بعنوان « فن القصة » The Art of the Novel . وهنا يضع بلاكمور ما يسميه « فهرستاً انتقائياً او ثبثاً مؤقتاً » يدرج فيه المسائل الكبرى والموضوعات الهامة التي يتحدث عنها ويدل على مواضعها ثم يفعل ذلك نفسه في الموضوعات الصغرى . ومن ذلك كله ينتهي الى فهرست نقدي مكون من عشرين صفحة لكل الامور المتعلقة بفن القصة عند جيمس ، وهي بالغة القيمة للمبتدئ الذي يريد ان يقرأ فواتح جيمس ، وللمختص الذي يحاول ان يستمد شيئاً من الفواتح في بحثه ، كما ان فهارس بلاكمور هي في ذاتها عمل نقدي ايضاً .

وبما ان بلاكمور شاعر فانه ينفق كثيراً من جهده في نقد الشعر ، ولذلك جاء ما يقارب ثلثي كتاب « مزدوجات » في نقد هذا الفن ؛ وليس من الغريب إذن ان يتحول الى الحديث عن امور عامة في الشعر حين لا يجد أثراً شعرياً معيناً لينقده . ومما تجدر ملاحظته انه قلما يحلل النثر أو يكتب في مسائل النثر وفنيته ، وإذا راجعت ما كتبه في النثر وجدته يتعلق بمشكلات متصلة بالمتقن نفسه كدراسته عن ت. إ. لورنس وملفل ، أو بالأفكار وبخاصة الاخلاقية منها كدراسته عن دستوفسكي وآدمز . غير انه ايضاً لم يكتب شيئاً في النظرية الشعرية ، وانما ينشأ حديثه عن فنية الشعر من مسائل ومشكلات محددة بأعيانها ، فهو يتحدث عن القافية حين يعرض لشعر ماريان مور وطريقة استعمالها للتقفية ، وهو يتحدث عن الصور والاستعارات حين يقارن بين ستيفنز وبوند واليوت في مقاله عن الاول منهم ويتحدث عن الشكل الشعري عرضاً إذ يتصدى

للحديث عن لورنس ، ويشير عابراً الى امور الايقاع والاوزان ، ولم يكرس كثيراً من انتباهه للعروض لانه يعده حشواً في فنية الشعر .

واذا قارن بين استعارات ستيفنز واستعارات غيره من الشعراء أبرز وسيلة اخرى من الوسائل الكبرى التي يستغلها في « مزدوجات » وهي المقارنة بين القصائد وبين الشعراء . فمثلاً يتوصل بلاك مور الى رأيه في طبيعة ترجمة بوند لأشعار برورتيوس بمقارنة الترجمة بالأصل اللاتيني خطوة خطوة ، لا بالحديث عنها تجريدياً . ويقارن بين بوند واليوت وستيفنز ، فيجد ان خيال ستيفنز غير معتمد على البصر مثل بوند ولا هو درامي مثل خيال اليوت ولكنه خيال خطابي ؛ وهذا التصنيف هو الاساس الذي تقوم عليه مقالته . ويوضح في مقاله عن لورنس ما يسميه « هستيريا » لورنس وذلك بمقارنة موقفه بموقف اليوت الذي تدل عباراته على « هستيريا منضبطة » . ويثبت نقص الاحساس لدى كرين بأن يحشد حوله مقتبسات من دانتي وشيكسبير وبودلير وييتس وستيفنز ؛ ولكن بلاك مور لم يوغل في المقارنة إيغال اليوت الذي ينقلها أحياناً الى شيء بعيد عما ينتقده ، ويظل يبعد بها في استحضار أمثلة متشعبة حتى تتلاشى صلتها بالشئ المنقود ، ويقتصد بلاك مور في المقارنات ، وقد يسهب في تبيانها ولكنها في كل حال تخدم غاياته خدمة جلّى .

وليس في كتاب « مزدوجات » استمداد علني من اكبر منبعين يستمد منهما النقد المعاصر اعني علم التحليل النفسي والماركسية ، وان كان فيه تأثير خفي لهما . وينتج هذا من احدى فرضيات منهج بلاك مور وهي فرضية استمدها من اليوت في دور مبكر ووضحها في دراسة له عن اليوت نشرها عام ١٩٢٨ في « الكلب والتفكير » ؛ ومؤدى هذه الفرضية ان النقد يجب ان يتناول الادب من حيث هو ادب ، لا من حيث يمثل اي شيء آخر . حتى حين يستمد بلاك مور علناً من علم النفس ، كأن يتحدث

عن المرض المستيري عند لورنس ، تجده يستخدم سيكولوجيا ادبية في طابعها ، فهو يصر على انه لا يشخص مرض لورنس ولكنه يرى ان « الحقيقة في شعره وفي ثره الاخير ... ذات طابع هستيري » . اما النقد الاجتماعي فابرز موطن استخدمه فيه بلاكومور هو حديثه عن « عودة المنفي » ، للاكوم كولي ١٩٣٤ وعن كتاب اليوت « بحثاً عن آلهة غريبة » وفيه يقول : « أراني من وجهة سياسية اتفق مع كولي » ثم يقول :

اذا اخترت اتجاهاً سياسياً ووجهت فكرك لتصل من ذلك الاختيار الى نتيجة اصيلة فليس يستتبع هذا ان اتجاهك السياسي سيؤثر تأثيراً مباشراً فيما تكتبه إن كنت كاتباً . وليس مما يستتبع هذا انك قد كشفت عن ضرورة سياسية واتخذتها شعاراً لك ، إن كنت ناقداً . ان الكاتب او الفنان ، في اي ميدان ، هو مرآة مستقلة لجزيات الحياة التي تستغرقه ، ما دامت له إرادة في اي شأن من الشئون ، وهو يخلق عن طريق الابداء والتمثيل والنقل ، وليس يتغير من اسلحته الا السخرية التي يتمتع بها ذكاؤه ، والتي يسلطها على الحقير والبليد ... وقد يتفق ان تكون معتقدات الكاتب السياسية اساسية في فنه ، حين تظهر فيه بقوة ضمنية لاجهرية ، كقوة الدم على العودة في العروق ، وربما لم يتفق لها ان تكون كذلك . ويجب على الفنان ان يحتفظ لنفسه بحقه في ان يعرض ما يراه وما يحس به من المشكلات الانسانية ، والشيء الوحيد الذي قد نتطلبه منه هو ان لا يعرض ما لا يراه ولا يحس به بل ما يعتقد له لاسباب سياسية او غير سياسية .

وينتهي بلاكومور من هذا الى ان كولي واليوت قد أريانا طرقاً « نحسن منزلتنا كمواطنين » غير ان الغاية القصوى هي ان يضيفا « الى

منزلة استقلالنا كفتانين . وقد تنبه بلاكومور إلى انه جار على النقد الاجتماعي حين تنكّر له باسم « النقد السياسي » أي حين ابصر منه أسوأ احواله ؛ ولذلك تجده يلح على أن هذه المعايير الاجتماعية تظل صحيحة ركيئة ما دام يحددها برصانة ناس مثل كولي ، اما امثال غرانفل هكس وهوراس غرغوري فانهم دائماً يسيئون استغلالها وتمثيلها . (ومن سقطات بلاكومور في هذا المقام أن يقول : « إن كانت بيرز بلاومان Piers Plowman تعالج الصراع الطبقي ، فان حكايات كانتبري لم تعالج شيئاً من ذلك » . ولا مربة في ان حكايات كانتبري أدلّ على الصراع الطبقي من غالبية الآثار الأدبية لانها تصور في افتتاحها انهيار الاقطاع بين الفارس وتابعه ، وتتطرق الى الفوارق الطبقيّة الحادة في أكثر الحكايات . ما أكثر الامثلة التي قد يختارها بلاكومور ، وكما كان من الاسلم له لو انه اختار قصيدة « قبلاي خان » أو ما أشبهها) .

ولنقل شيئاً في السخرية عند بلاكومور فان استعماله لها في كتاب « مزدوجات » غزير واسع . وتصبح لديه في احد طرفيها نوعاً من الفكاهة (كأن يقول : هذه مهمة حادة لكنها لا تجرح) وهي في الطرف الثاني تحفّظ شكيّ حذر مترامي الاطراف . وفي الفصل الاخير من كتابه يسوّي بينها وبين الفكر الحر فيقول :

توجد ، لحسن الحظ ، نماذج من التفكير الطليق الباريء من التعقيد ؛ دعنا نتجه بأفكارنا كالمثأملين لنكحل أنظارنا بانوار افلاطون - في مرحلته الاولى - وبأنوار مونتين - في كل مراحل حياته - . أليس الحافز الحيّ والخصب في حواريات افلاطون ومقالات مونتين إنما مردّهما الى عدم التعقيد و « الترسيم » ؟ أليس ان افلاطون - في عهده الاول - يمسك بالافكار المتصارعة في توازن متبادل ، ويقدمها لنا في

عراك وتطور ولا يحكم بالنصر لاحدها إلا في النهاية ؟ أليس ان مونتين يفسح المجال دائماً لفكرة أخرى ، ويهيء دائماً مكاناً ثالثاً لسخرية مؤقتة تفصل في النزاع بين الفكرتين ؟ أليست الاشكال التي ينشئها كل من الرجلين قائمة على السخرية لانها دائماً تفضح الازدواج في كل فكرة ، في أعرق اعماقها ، فهي تدلّ عليها كأنها تعرضها للاتهام الذاتي ، وتبرزها في معمعان الحياة لا محصورة في مضيق ؟... إن مثل هذا الاتجاه ، مثل هذه المحاولة في البحث الحيوي ، يصبح حين نستعيره ونزواج بينه وبين حاجتنا هو المسلك العقلي الوحيد لتكثير المبادئ وضروب « التقنيات » المتغطرة التي تملأ اوعية التفكير النقدي لدينا .

أما إن كان المفكرون والفنانون أقل شأناً من افلاطون ومونتين ، أو كانوا مثلها عظمة لكن آثارهم أدنى منزلة ، فها هنا يضيف بلاكور قائلاً : « علينا أثناء القراءة والنقد ان نضيف الشك والسخرية من لدناً » . وقد يضيف بلاكور نفسه هذه السخرية في كتاب « مزدوجات » على نحو حذر من التجريب ؛ واليك هذه الامثلة :

« ليس من العسير ان نطبق هذه القسمة على كرين إذا قننا بها تجريباً دون ان نتطلب منها ان تكون مثمرة ، او ان تكون هي القول الفصل » .

« يجب ألا نوغل في استقراء النظر لان قيمته انما تكمن في عدم انطباقه انطباقاً كاملاً » .

« ان هذه العبارات التي نريد بها تمييز هذا من ذاك انما هي خاضعة للتصحيح والتسديد » .

ومثل هذا المسلك الحذر التجريبي غير الحاسم يجذب اليه القارىء

بأكثر مما يستطيعه النقد في العادة ، ولا ريب في ان بلاكمور يحسب دائماً حساب قرائه . وهو يتوقع ان يكون القارئ ذا فكر مدرب على تقبل الشعر او انه « سينظر ويقرأ كأنما هو ذو فكر مدرب » ، وهو يقر ان غاية النقد هي التذوق ولكنه يضيف الى ذلك قوله في عبارة موفقة تشبه في حوكها اسلوب جيمس : « الا ان التذوق نفسه يستطيع ان يكون ذا معايير يقيس بها صحته وورصاته ، ولا بد له ، لكي يكون مكتملاً ، من ان يدل على فهم « دائم » لغاية هي النتيجة الضرورية ، بل هي الثمرة الصحيحة ، لما فيه من صحة وورصانة » . وللنقد مهمتان - اولاهما - حسباً يحددها بلاكمور - هي « توسيع الالفة للخصائص الذاتية » والثانية هي الحكم على منسوب الاداء ، اي بعبارة اخرى : مهمة النقد ان يحلل وان يقوم . وفي الاولى يلح بلاكمور على ان يقود النقدُ القارئَ دائماً الى الاثر الفني ؛ وهو يكتب ويقتبس دائماً اعتقاداً منه ان تحليله سيحول نظر القارئ الى جزئيات القصيدة ، لا انه يكتب للقارئ شيئاً مفهوماً يقوم مقامها ويغنيه عنها . وفي الثانية تجده يلح على ان يقرأ القارئ بفكره لا بعينه ، وان يجرب الشكل والمحتوى ، وان يحب الشعر من حيث هو شعر ، وان يتقدم من القصيدة اما بزيادة من المعرفة الواسعة او بقدرة على بذل الجهد والصبر المضني . اي ان القارئ الذي يتصوره بلاكمور قريب الشبه من القارئ المثالي للشعر ، وهو شاعر آخر أو ناقد مثل بلاكمور نفسه . ولا ريب في ان بلاكمور يدرك ندرة مثل هذا القارئ بين القراء الذين يمثلون جمهوره القليل ، ولكنه مع ذلك قد يرفض ان يتنازل عن موقفه من اجل الكثرة الغالبة .

ولا يدرك وحدة كتاب « مزدوجات » إلا قارئ يحسن ترتيب المقدمات ، هذا على الرغم من ان الكتاب مجموعة من المقالات العارضة والمراجعات . وهو يحوي قطعاً كبيرى مثل دراسته لكمنجز وبوند وستيفنز

وكرين ود. ه. لورنس وماريان مور وكتابات اليوت بعد ان تحول كاثوليكيًا ، وفواتح جيمس ، والنقد الأدبي المعاصر ، والى جانب هذه قطع صغيرة ثلاث . هي مراجعة لكولي واليوت معاً ، ومراجعة لكتاب « الموروث العظيم » من تأليف غرانفل هكس ، ومراجعة لبعض كتب كتبت عن صموئيل بتلر ، وكل هذه الثلاث نشرت في « الكلب والنفير » . فاذا كانت القطع الكبرى توضح الوحدة في كتاب بلاكمور ايجاباً فالقطع الصغيرة توضحها سلباً ، لانها تدل على ما لا يرتضيه في حيز تلك الوحدة ، فهو لا يرتضي المعايير المسيحية التي يستغلها اليوت والراديكالية التي يستعملها كولي والتشويه المتحيز لدى هكس والفتور والتعنت لدى بتلر ، وكلها معايير خارجة عن مجال الماييس الادبية . اما الوحدة الايجابية فانها كامنة في غموض العنوان « مزدوجات » لأن بلاكمور لم يفصح بتلك المزدوجات في كتابه ، ولكنها تتبلج لفكر القارئ تدريجاً . فالشعر مزدوج اثني لانه يتكون من شكل ومحتوى ، ومن مادة محسوسة وقوة تحليلية ؛ والنقد مزدوج لانه يتضمن التحليل والتذوق ، والفة الخصائص الذاتية وتقويم الاداء ؛ والشعر والنقد معاً مزدوجان لانها يعنيان « البيان والبيان » وكل اثنين من مصطلحات النقد مزدوجان : الشكل والمحتوى ، المبنى والنسيج ، الكاتب والقارئ ، الثابت والمتحرك ، الموروث والثورة ، التعبير والنقل ، ومن تواسج هذه جميعاً ينشأ شيء ثالث هو القصيدة او المقالة او هو في هذا الحال كتاب بلاكمور . ومن غموض العنوان يختبئ وراء القسمة الازدواجية فيه مصطلح ثالث واجهه بلاكمور من بعد علناً فتحولت مزدوجاته الثنائية الى ثلاثيات .

٣

ليس لبلاكمور منهج محدد مرسوم وانما لديه مزاج من الخصائص والتقريرات ولذلك لا يمكن ان نورد لطريقته تاريخاً ونسباً بعيداً ، وانما

نستطيع ان نذكر نسبها القريب ، أعني ان نذكر الاشخاص الذين يستمد منهم ويستوحي بعض آرائهم لكن هذه مسألة معقدة لانه اذا استثنينا ولسن نأيت كان بلاكمور أشدّ النقاد الاحياء استمداداً وانتقاءً أما نأيت فقد استمد واعترف بانه يستمد من كل ناقد انجليزي معاصر على وجه التقريب ابتداء من مري ويريد حتى الآنستين سبيرجن وبودكين . وعلى النحو نفسه نرى بلاكمور قد استغل كل ناقد حديث مشهور في كل من إنجلترا ، أيركة وان باين نأيت في مقدار الرفض الغريبة والتعديل لما يستمده .

واذا ذكرنا الاستمداد في حال بلاكمور بدأنا بذكر اليوت ، لأن بلاكمور نشأ في أول عهده على : بيته وتقدير نقده وقد كتب عنه اولى مقالاته النقدية في « الكلب والنفير » فأثنى عليه هنالك لانه - أي اليوت - « يلتزم بالحقائق فيما ينقده من حيث صلتها بالادب ، وبه وحده » ومن ثم فانه « نسيج وحده لا في الحاضر فحسب بل في الماضي ؛ ففيه شيء من آرنولد وبعض من كولردج وقليل من دريدن وبين الحين والحين شيء من الدكتور جونسون ، إلا ان اهتمامه بدريدن من بينهم هو الاهتمام المخلص الجامع » . وهذا غير صحيح طبعاً ، ولكن من الممتع أن نرى بلاكمور يضع هذه القائمة من الاسماء ، وهو في سن الثالثة والعشرين ، يوم كان يعتقد أنه يستمد نقده من مذهب اليوت في النقد . ثم استكشف بلاكمور أهمية هنري جيمس وفواتحه النقدية ، يوم كتب عنه بين ١٩٢٨ ، ١٩٣٠ فقال انه « اعظم ارباب الاقلام الامريكيين وأكثرهم تنظيماً ولعلي اعتقد انه اشدّهم إنسانية » . وقد اشبت مقالات جيمس رغبته في النقد الفني ، ولما درس الفواتح قال فيها : « إنها أكفأ نقد أدبي بل اعتقد انها افصح وأصل قطعة من النقد الادبي وجدت ابداً » ، ولا يدانيها الا مقالات اخرى لجيمس . ولعلّ نقد جيمس كان العامل الأكبر في تحديد

نقد بلاكمور وتشكيله ، في الاتجاه المجازي وتطبيق الاحساس والإلحاح على القيمة الرفيعة للفن بل في الأسلوب نفسه (انظر فيما تقدم جملة وصفات بانها تشبه انشاء جيمس ، وغيرها كثير يستخرجها القارئ عفواً دون تعمد أو بحث) . ولم يفارق بلاكمور أستاذه مفارقة واضحة الا في الموضوع ، لانه سلط تحليله على الشعر لا على النثر ، ونقد آثار غيره لا آثاره نفسه ، حتى لنقول : ان نقد بلاكمور هو نقد جيمس نفسه مطبقاً في مجالات اخرى .

ولا ننس تأثيرات اخرى عدا تأثير جيمس . وفي أولها وربما كان أهمها تأثير اليوت في الفكرة والأسلوب : فثلاً يفرق بلاكمور بين العاطفة في الشاعر والعاطفة في القصيدة وهي تفرقة مستمدة من اليوت . وفي بعض جملة تلمح أسلوب اليوت ايضاً وهو أسلوب جيمس نفسه ، مع تكثير من المعارضات والتردد وتبسيط التراكيب ، حتى ان هذا الأسلوب ليوحى اليك (ويضلل بما يوحيه احياناً) بأن التعبير الموجز المبسط يخترى افكاراً معقدة دقيقة . وقد استغل بلاكمور كثيراً مما يتميز به اليوت وما يردده من مبادئ وتأثر بأسلوبه ، فوضع نفسه في صف الآخذين من نقده بل انه في السنوات الاخيرة تحول مثل اليوت الى النص على النواحي الاخلاقية . وقد شغلت باله عبارة اليوت : « الضجر والرعب والمجد » الكامنة وراء الجمال والقبح ، فاقتبسها - على الاقل - أربع مرات حسبما أخصيت . ولقد بدأ بلاكمور بالثناء على اليوت سنة ١٩٢٨ حين وصفه في « الكلب والنفير » « بخصوبة مشدبة الحواشي في افكاره » . وفي سنة ١٩٤٤ نشر مقالا عنه بمجلة Partisan فأعلن انه يوافقه في كثير من معتقده الذي تحدث عنه في « ملاحظ نحو تعريف الحضارة » ، ويخالفه مخالفة حادة فيما جمعت به آراؤه هنالك دون تصريح . ولذلك يمكن ان نقول ان موقف بلاكمور من اليوت كان ثابتاً لا تردد فيه ، وبجل هذا

الموقف انه يعترف بما يوافقه فيه وما يخالفه ، وانه يفيد من الآراء التي يتقبلها ويرفض ما عدا ذلك .

وهناك تأثير آخر تمثله بلاكفور وخالفه اساساً ، وذلك هو تأثير الاستاذ يرفنج بابت . فقد بدأ بلاكفور بمقال عنيف عن النزعة الانسانية (١٩٣٠) هاجم فيه بابت واصحاب تلك النزعة بحدة حادة ووصفهم « بالعجرفة والعمى والجهل الجائر » ولم يجد لديهم شيئاً يستحق الثناء . ثم كتب مقالا آخر عن « النزعة الانسانية والخيال الرمزي » أو تعليقات على قراءة بابت من جديد ، نشره في خريف ١٩٤١ بمجلة الجنوب ، فعزا فيه قصور بابت الى انه يمر « بالنموذجي » في الحياة عابراً ، ولا يعبر « القوى الخفية الارضية » اهتماماً ، وهذا كله من صور « التحلل في الخيال المسيحي » .

ثم يتحول بلاكفور عن مجرد الرفض لمبادئ بابت الى قبولها مع توسيع لها وتعديل فيها فيقول : « علينا ان نهتم بالبناء لا بالهدم » ، علينا ان نعيد الاهتمام بالقوى الارضية وان نعيد الخيال المسيحي ، ولكن بلاكفور يسمي هذا الخيال باسم دينوي هو « الخيال الرمزي » ، وكأن بلاكفور عاد يؤمن بالنزعة الانسانية مضيفاً اليها هذا الذي يسميه « الخيال الرمزي » ، ولذلك استمد المصطلح الخلفي عند بابت مثل : نظام - تناسب - اعتدال ، وجعل من هذه الاصطلاحات معياراً جمالياً يعيش به الشكل الشعري و اضاف اليها اصطلاح « الارضي » . ولقد كان اتصال بلاكفور بهارفارد ، وان لم يدرس فيها ، ذا اثر فيه ، وكان بابت ذا يد في هذا الاثر ، ومن بين النقاد الذين تلقوا تأثير بابت نجد اثنين لا يقبلانه محض قبول ولا يرفضانه محض رفض وانما يستمدان منه ما يلائم حاجتهما ، وهما بلاكفور وفرنيس فرغسون .

إن تأثر بلاكفور بكل من جيمس واليوت وبابت وسانتيانا ايضاً في

فكرته عن « الجواهر » قد أصاب التزعة النقدية لديه وطريقته في ممارسة النقد . اما من الناحية « التقنية » فانه تأثر بصف آخر من النقاد المعاصرين فيهم رتشاردز وامبسون وكنت بيرك . وقد استمد بلاكمور الشيء الكثير من رتشاردز (حتى كتب عنه يقول : ليس ينجو ناقد ادبي من تأثيره) . ويبدو انه يحله غاية الاجلال ولكنه يبدي تحفظات حادة ازاء الميل العلمي في نقد رتشاردز . ولما كتب في « مزدوجات » فصلا عن ماريان مور ، تعرض لذكر رتشاردز ، وكان تقبله لتأثيره حينئذ على أشده ، فقال فيه إنه خير ناقد معد للحكم والحسم ، وقال في موضع آخر : ان كتاب « آراء منكيوس في العقل » خلاب جذاب لكنه غرار ، اما « معنى المعنى » فانه صورة لبضع مئات من الكلمات الفقيرة وقد جعلها المؤلف منبعاً للعلم الشفوي .

ثم قال فيه : « إنه ناقد معجب » لا ينازعه احد في حبه للشعر ومعرفته به ، ثم لامه لانه جعل نفسه ضحية للشكالات الادبية العملية التي تمتد وتمتد ولا تقف عند حد ، ولانه على وجه الجملة يحاول ان يحول النقد الأدبي الى علم اللغويات ويسلم بلاكمور بان مثل هذا العمل شيء هام ، ثم يضيف الى ذلك قوله :

ولكني أريد لهذا النقد ان يواجه دائماً — وهو مستغرق في مهمته — أمثلة من الشعر ، وانما اريده كذلك ، من أجل ان يساعد عملياً في تذوق اللغة في ذلك الشعر — في تذوق استمالاتها ومعانيها وقيمتها . واريده منه ان يساعدني في ان يحقق لي ما يساعد السيد رتشاردز في تحقيقه ، وهو يقرأ الشعر من أجل الشعر ذاته ؛ مهما يكن ذلك الشيء الذي أطلبه منه .

ولب الخصومة بين بلاكمور ورتشاردز يتمثل في قوله : « الشعر هو

معنى المعنى » وذلك ما قاله في مقال له بعنوان « اللغة من حيث هي إشارات » نشر بمجلة Accent في صيف ١٩٤٣ .

أما ما بينه وبين امبسون تلميذ رتشاردز فإنه محض وفاق ، لأن امبسون يؤدي في النقد ما يتطلبه بلاكمور بدقة ، اعني انه يسلط نظريات رتشاردز على النصوص الشعرية . ويبدو ان بلاكمور لم يتأثر بالكتاب الثاني الذي كتبه امبسون عن « الرعوي » أما كتاب « سبعة نماذج من الغموض » فكان ذا أثر كبير فيه . حتى ان ما كتبه في « مزدوجات » عن ستيفنز وكرين ليس إلا كشوفاً امبسونية في الغموض ، أي تفريعات لا تنتهي من مضمونات الصور والألفاظ الشعرية . ويبدو انه يشارك امبسون الايمان بأن الغموض في الشعر سرّ تأثيره ، على شريطة ان يكون غموضاً منضبطاً محددًا . ومما يصور تأثره بامبسون قوله في مقال « اللغة من حيث هي إشارات » : « إن كلمة من كلمات شيكسبير تُهَجَّى على نحو ما في احدى النسخ ثم على نحو آخر في موضع آخر ثم على نحو ثالث في موضع ثالث لتحمل في ذاتها المعاني التي توحى بها التهجئات الثلاث وتريد اليها معنى رابعاً اي انه مثل امبسون يضرب بقراءات العلماء لنصوص شيكسبير عرض الحائط . وفي مقال له عن بيتس يتبع ايضاً هذه الطريقة الامبسونية فيستغرق في تحليل معاني كلمة Profane حسبما يستعملها بيتس في احدى قصائده .

وإذا تجاوزنا النقاد المعاصرين وجدنا تأثر بلاكمور بالناقد كولردج ضئيلاً ، ولكنه يدخر اكبر إجلال لاقرب المعاصرين شبهاً بكولردج اعني الناقد كيث بيرك ، وكثيراً ما اعلن انضواءه تحت راية هذا الناقد ، وقد اقتبس منه عدة مرات في « مزدوجات » اثناء تحدّثه عن ماريان مور ، مستملاً آراءه وان لم يبرأ من مقاومته لها . ثم هو يضعه في صف مع بيرس لاشتراكهما في « النشاط والتميز الواضح في التأملات » ،

ويضيف قوله : « كلاهما يبعث الحيوية والنشاط في المرء وان لم يكن يؤمن بالصدق فيما يقولان » ، ويشكو بلاكمور من كثرة بيرك شكواه من رتشاردز : يستغل رتشاردز الادب محطاً لفلسفة القيم ويستغل بيرك الادب لفلسفة الامكان الخلفي . ويقول : إن موطن الضعف في طريقة بيرك أنها قد تستغل على السواء في دراسة شيكسبير وداشيل هامت او ماري كورلي ، وتؤتي نفس الثمرات في كل آن (أهذا ذم للطريقة او مدح لها ؟ اليس هذا دليلاً على قوتها ؟ لقد أقر بيرك بهذه التهمة منذ عهدئذ) . وحكمه النهائي على طريقة بيرك انها لا تستغرق كل الادب - وذلك عيب طريقة رتشاردز ايضاً - ولكن اذا استعملها ناس حذرون مقتصدون مثل بيرك جعلوا منها طريقة مثمرة سديدة .

وفي « ثمن العظمة » يستمر بلاكمور في الاقتراب من بيرك مستغلاً مبادئه ومناهجه مثل فكرته عن الشكل الضمني ، ومصطلحاته الخاصة مثل « التحول الدينيوي » بل مستمداً منه مقتبسات من تعليقاته وملاحظته . وفي خريف ١٩٣٩ نشر بلاكمور مقالة عن آدمز في مجلة الجنوب ، فحشد لبيرك أقصى ما لديه من ثناء وجعله صنواً لمونتين في السخرية فقال :

أضف الصراحة والحذقة الى الخيال ، فاذا كان المزيج الذي تصنعه متناسباً نتج لك خيال حر ، رجراج وثاب يستطيع ان ينعكس انعكاساً دائماً مباشراً على المجتمع المتحرك دون ان تعيقه عن ذلك سرعة الحركة او الطاقة والاتجاه . ووجود صاحب هذا الخيال امر نادر ، ولكنه ان وجد كان متقدماً على عصره بل هو في الحق متقدم على كل عصر وان وجدت امثلته من الماضي السحيق . مونتين في بعض احواله كذلك . وقد يصبح اندريه جيد واحداً من هذا الفريق اما في بلدنا

فلعل بيرك هو ذلك الرجل الا حين تستولي عليه « الحمية
والعصبية » .

ولما كتب بلاكمور مقاله « اللغة من حيث هي اشارات » اعتمد على
آراء بيرك واقتبس منه كثيراً ، وفي ذلك المقال حاول ان يحدد العلاقة
بين نقده ونقد بيرك فقال :

« طريق الخيال اوجدت مقدمة كتابي التي اهتدى
اليها بيرك من الزاوية العقلية » ، أعني ان لغة شعر قد تعتبر
عملاً رمزياً . وهذا هو الفرق بيني وبين السيد بيرك : انه هو
معني باقامة المناهج لتحليل الاعمال التي يعبر عنها الرمز أما
انا فأؤثر ان اهتم بالرمز المخلوق . وهو يستكشف احجية اللغة
حين تتحول رمزية وأنا احاول من خلال الامثلة المتنوعة
المتدرجة ان أرى كيف يمنح الرمز للأعمال في اللغة حقيقة
شعرية . فالسيد بيرك يشرع وأنا أقضي ، أما الذي يتولى
التنفيذ فهو في مرحلة واقعة بيننا .

وقد استمد بلاكمور علناً من عدد آخر من النقاد فيهم ايفور ووترز
وجون كرو رانسوم . وأثنى بلاكمور على ووترز في مجلة شعر ، (تشرين
الثاني : ١٩٤٠) وأدرج ما كتبه عنه في كتابه « ثمن العظمة » فاستحسن هنالك
نفاذ بصره في النواحي الخلقية « وإلفته للمادة والشكل في الشعر والنثر
الفني » وغير ذلك من فضائله . وقد استمد منه « بدعة الشكل المعبر » ،
أي أن الفكرة حين تتحول إلى كلمات فقد انتحلت خيز شكل مناسب
لها ، وان خير ما يعبر عن التفكك سياق شكلي مفكك وهكذا ، وقد
استغل بلاكمور هذه النظرية في كتابيه ، ومن حولها ركّز نقده لشعر
د. هـ. لورنس ، واستغلها ايضاً ليحطم أدباء مثل توماس وولف وكارل

ساندبرغ ، ومن هم أعلى شأنًا من هذين .
ولم يستعر من رانسوم إلا اصطلاح « المبنى - النسيج » واستعمله على
نحو تجريبي . وفي الوقت نفسه تأثر رانسوم ، بل كل مدرسة الجنوب وبخاصة
ألان تيت وكليث بروكس بآراء بلاكمور ، وكلهم يقتبس منه ويعترف
له بالمقدرة بل ان رانسوم يقدم اسمه في كتابه « النقد الجديد » ويعتبره
النموذج الكامل للناقد الجديد ، لانه انتقائي اصيل معاً . وهو يسبغ عليه
في مراجعاته ومقالاته صنوف الاطراء . والحق ان بلاكمور ، بموقفه
الانتقائي قد أثر في كل النقاد المعاصرين على وجه التقريب وبخاصة
النقاد الشبان ، حتى يترك نفسه أثر فيه وتأثر به .

٤

مادام بذل الجهد الجاهد هو ما يميز طريقة بلاكمور في النقد فلنتقدم
من اتجاهات نقدية أخرى تعتمد على الكد والجهد ، من اجل المقارنة .
ولنقرر بادىء ذي بدء ان اغلبها أدنى حظاً من طريقتها جهداً وكداً حتى
تكاد لا توازيها أبداً ، واكثرها يقع في باب الدراسة المتخصصة ، وما
كان من هذا الباب فقد عاجلناه في فصل سابق * ، غير ان بعضها
يستحق ان يذكر في هذا المقام لانه فردي الطابع غريب الصبغة . واذا
ذكرنا كلمة « غريب الصبغة » ذهب الظن سريعاً الى عزرا بوند وطريقته
في النقد . اما فكرة بوند في النقد فانها جد متواضعة ، فالنقد لديه هو
ان يقف المرء عند رف كتبه ويدل صديقه اي شيء يقرؤه ، ولكن
بوند في وقفته عند رف الكتب يلقي جهداً عظيماً وهو يبدي رأيه لصديقه
وقد حدد خمسة انواع من النقد في « اجعلوه جديداً » : Make It New ،
وهي :

* انظر الفصل السابع من هذا الكتاب .

١ - النقد عن طريق المساجلة والمحادثة فهو يبدأ من محض
الثروة والسفسطة المنطقية والتشبيب ووصف التزعجات ويتدرج
الى تسجيل محدد واضح للاتجاهات والى محاولة لتقرير المبادئ
العامّة .

٢ - النقد بالترجمة .

٣ - النقد بالتدرب على محاكاة أسلوب عصر ما .

٤ - النقد عن طريق الموسيقى ... وهذا معناه على التحديد
ترتيب كلمات الشاعر في وضع جديد ... وهو أكثر انواع
النقد حدة باستثناء النوع الخامس .

٥ - النقد في صورة خلق أدبي جديد ، فثلا نقد سنيكا في
« آغون » لاليوت أشد حيوية وأقوى من مقالة اليوت عن
سنيكا نفسه .

وليس في الانواع الخمسة ما يسمى نقداً ، من حيث المعارف ، الا
النوع الأول ، اما سائرهما ، وكلهما مما حاوله بوند ، فليست تقوم مقام
النقد الناشئ عن المساجلة والحديث أو تتفوق عليه وانما هي تكملة له
تتطلب جهداً .

وقد صدر بوند أول كتبه « روح الرومانس » قبل الاخذ في التفسير
والتحليل التذوقي بمقدمة حشد فيها ترجمات جديدة لقدر صالح من المادة
ابتداء من دانتي حتى السيد . وفي هذا الكتاب نفسه استغل النوع الاثير
لديه من النقد وهي المحاكاة الساخرة ، فحاكى فيها تنفّج وتمان وانتفاخه
ليبرز في ذلك اخطائه . وقال بوند في كتابه « ابجدية القراءة » ABC of
Reading إنه عجز عن أن يترجم كاتولس وفيون ولذلك وضع شعرهما
وضعاً موسيقياً جديداً . ومن انواع النقد التي يؤثرها بوند « المختارات
الشعرية » ولذلك كرّس نصف كتابه « ابجدية القراءة » للاختيار الصحيح

من الشعر ، ويسمي بوند نفسه : « آلة شديدة الارهاق » ولكنه في الواقع دارس فاشل حتى ان النقد الذي يقوم به احياناً يشبه الدراسة الادبية التقليدية ؛ ومن امثلة ذلك مقالة له عن « كفلكتي » في كتابه « اجعلوه جديدا » وهي تحتوي على دراسة مطولة مستفيضة لنص قصيدة واحدة ، وتتبع لمصادرها ومآتيها ، وعلى ترجمات عديدة وتصحيحات في النص وغير ذلك فاذا أضفت اليها محاكاته الساخرة وتعديله لموسيقى الشاعر فانها تمثل كل طريقته النقدية القائمة على الكد وبذل الجهد كما انها تدل ايضاً على مدى ما يعانيه النقد المعاصر من هنات وسقطات وعلى مدى ما تحققه الدراسة الجاهدة المزودة بالمعرفة والنَّصَب . (لا مجال هنا للتساؤل : أكان بوند مخطئاً في احكامه على كفلكتي ، فليست ثمة طريقة تكفل الصواب الخالص) .

وراندولف بورن ناقد آخر من فريق العاملين الجاهدين . حتى انه كان يعتقد ان مراجعة كتاب ما يجب ان تقوم « على بحث مستقل وفكرة مركزية » لا ان تكون حديثاً خفيفاً عن الكتاب ؛ وكذلك هي المراجعات التي كتبها بورن ؛ كمراجعته لكتاب « وادي الديموقراطية » لمردث نيكلسون ، فقد اتخذها لتصوير فكر الغرب الأوسط وحال امريكة كما ان حديثه عن الكاردينال نيومان كان تفسيراً لمعتقداته وآرائه الدينية . وهكذا هو في كل مراجعاته ، يتخذها مجالاً للدراسة الآراء والنظريات المتصلة باشخاص من يراجع مؤلفاتهم . وللتمثيل على مبداه نقول : من شاء أن يراجع كتاباً عن حياة نابوليون فعليه ان يدرس بنفسه هذه الحياة ويستخلص أحكامه الذاتية ثم يواجها بما توصل اليه المؤلف ، وهذه خطة ليست دائماً عملية ولكنك ان عارضتها بالمراجعات الخفيفة المستعجلة وجدتها بالغة القيمة .

كتب فلور شفارتز مقالا بمجلة شعر ، تشرين الثاني ١٩٣٨ عن طريقة

بلاكفور في النقد ، قال فيه :

قد يقدر المرء ، تقديرأ فحسب ، ان بلاكمور ، سواء درس في هارفارد او لم يدرس ، قد أثرت فيه دراسات أساتذتها الفيلولوجية وتحقيقاتهم للنصوص في شعر شمر وغيره من قدامى الشعراء ، وعلى اي حال فان منهجه اصيل في الحدود التي يمتد اليها ومن الدلالة بمكان ان يحلل الناقد ولاس ستيفنز كأنما هو شوسري اسكتلندي من ابناء القرن الخامس عشر .

وانا استبعد ان يكون بلاكمور قد احتذى دراسات هارفارد في نقده ولكن سواء فعل ذلك او لم يفعل فان هذه الطريقة الهارفردية قد انتحلها عدد من اساتذة الادب الشبان بهارفارد نفسها ومنهم : ماثيسون وثيردور سبنسر وهاري ليفن . أما سبنسر وليفن فقد افادا من وجود مخطوطة من كتاب جويس « صورة الفنان في شبابه » بمكتبة الكلية بهارفارد (حققها سبنسر ونشرها باسم « ستيفن بطلا ») فقارنا بينها وبين صورة مخطوطة اخرى من الكتاب نفسه ، مقارنة تفصيلية ونشرا نتائج بحثهما ، فنشر الاول بحثه في مجلة الجنوب ، واستغل الثاني بحثه في دراسته الاكاديمية الغربية عن جيمس جويس .

وقد انتفع ماثيسون أيضاً بمصادر مكتبة هارفارد ، فقد قدم أجد اقرباء هنري جيمس الى تلك الجامعة مذكرات هنري جيمس وملاحظته التي لم تنشر وتبلغ ما يزيد على ١٥٠ الف كلمة ، فكانت تلك المقيّدات مصدراً هاماً استغله ماثيسون في كتابه : « هنري جيمس : المظهر الأعظم » (كما انه حقق تلك المقيّدات ونشرها بالاشتراك مع كنيث ك. مردوك) . كذلك استغل جهوده وجهود تلامذته في دراسة مقارنة لنسختين من رواية « صورة سيدة » . وراجع جيمس ثلاثة من قصصه الاولى فعدل فيها

وغير منها حين دفعها لطبع في نيويورك ، فتفحصها النقاد عاجلين ، ولكن ماثيسون تناولها تناولا منظماً وطبق عليها خير نقد دراسي مؤيد بقوة الخيال ، ومن العسير ان نجد مثلاً خيراً من هذا المثل على ما يستطيع ان يفيد النقد من الجهد والدأب المستقصي .

ومن النقاد الآخذين بالكد ج. ولسون نايت دون ان يوشع نقده بالتخصص الدراسي لانه يقوم به على نحو عفوي غير عامد . وقد قام نقد نايت لشيكسبير على بحث استقصائي لم يمارسه ناقد آخر ، ذلك انه جعل كل ما انتجه شيكسبير يدور على محورين : واحد يمكن ان نسميه «عاصفة» والآخر يمكن ان ندعوه «موسيقى» . فكل ما يتصل بالشتاء عاصفة وكل ما يتصل بالصيف موسيقى ، وكل وحوش البحر (مثل كاليبان) عاصفة وكل الاشياء المجنحة (مثل آريل) موسيقى ، والاوغاد قوى عاصفية والابطال قوى موسيقية ، والألفاظ التي هي مثل «قر في السمع» و«صرخات» من باب العاصفة والشخصيات مثل هاملت واوفيليا موسيقى شذت نغمتها ؛ بل ان الحيوانات فريقان ايضاً فمنها حيوانات موسيقية ومنها حيوانات عاصفية . وتبلغ هذه الدراسة ذروتها في «العاصفة الشيكسبيرية» حيث يجد نايت أن هذه القسمة موجودة في الخرافة والاسطورة وعند الادباء ابتداء من ملفل حتى اليوت ، وقد تبدو الفكرة سمجة في هذا المجلد ولكنها ناجحة من الناحية النقدية ، واذا تناول القارئ كتب نايت وهو يدري هذه الفكرة ، فكرة التعارض بين العاصفة والموسيقى ، فانه يحصل على عدد كبير من صور البصيرة النافذة الاصلية .

وحين كان ه. ل. منكن يعمل في النقد ، كان يوغل مستقصياً في بحثه ليقم فكرة أو يثبت نقطة ، وقد بلغ من جهده ان ذكر ان الطبقات الاولى من قصص كوزراد كانت تدرّ على صاحبها دخلاً كبيراً اثناء حياته ، وذيل على هذا القول بحاشية جمع فيها اسعار ستة عشر كتاباً من فهارس

باعثة الكتب على مدى ثلاث سنوات مختلفة . وكان يقرأ بعض كتب
لادباء متخلفين ويتمحص اساليهم كلمة كلمة ، عارضاً نفاهااتهم واحدة بعد اخرى .
ومالكولم كولي ايضاً مغرم بهذا النوع الشاذ من التدقيق ، فقد
يكتب في احدى مراجعاته قائمة بالوظائف التي كان يشغلها الشعراء اثناء
الحرب أو قد يقطع سياق مراجعته لكتاب عن احتلال الالمان لفرنسة
ليقص كيف مات سنت بول رو أو اذا راجع كتاباً من تأليف كويستر
توقف ليقص حكايات ساخرة عن اللاجئين . ولا يعرف احد من اين يستمد كولي
مادته ولكنها صحيحة موثقة لا تبدو نائية في نقده . وقد كتب ايضاً في
تاريخ الحضارة ، ولكن كثيراً من مقالاته التي كتبها للصحف اخباري في
طابعه مثل : « كيف كان الادباء الاميركيون يكسبون رزقهم بين ١٩٤٠ -
١٩٤٦ » ومثل « الادب الاميركي اثناء الحرب وغيرها » وقد اعجله
الجمع عن استغلال هذه المقالات نقدياً .

وقد نستطيع ان نضيف الى القائمة اسماء وجهوداً أخرى ، فتفسيرات
ادموند ولسن محوطة بالجهد ، ممهدة للنقد ، وكذلك ايضاً هي الشروح
والتوضيحات التي الف منها ستوارت جلبرت كتابه عن قصة « عولس »
لجيمس جويس . ومن هذه البابة ايضاً ما اداه رتشاردز في كتابه
« النقد التطبيقي » (انظر الفصل المخصص لدراسة رتشاردز) . وفي هذا
الحقل من النقد طرفان يقف عند احدهما رجل مثل بلاكمور ينفق جهداً
مضنياً في استقصاء لفظة « زهرة » في شعر كمنجز ثم يستنتج ما يريد
استنتاجه من ذلك ، وعلى الطرف الثاني شخص مثل كارولان سبيرجن ،
يحشد مادة ضخمة قيمة ثم يعجز عن ان يستخلص منها استنتاجات نقدية .
ونحن نعجب بالفريق الاول ونُعْرِى بعمل الفريق الثاني لأنه يقدم لنا مادة
صالحة للاستنتاج والحكم .

خصائص بلاكمور الذاتية وهذا الذي يؤديه في النقد امران متلازمان متسقان . ولا ادري ما الذي حال بينه وبين الانتساب الى كلية ولكني أقدر انه وجد فرص التعلم في خارج المعاهد العلمية العالية خيراً له (مثل كنه بيرك فانه لم ينه دراسته الجامعية) وعلى اي حال فهو عالم مطلع ، تشمل معرفته الفن المعماري والنحت والرسم والرقص والتمثيل والموسيقى ويستطيع ان يفيد من هذه المعرفة في النقد مثلاً تدل مقالته « اللغة من حيث هي اشارات » فهناك يسهب في الحديث عن تنوع الاشارات في هذه الفنون . وقد أقر انه لا يعرف الالمانية ولكنه ، فيما يظهر ، يعرف الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية بشيء من الطلاقة . وهو يستعمل المجازات العلمية في نقده ، ولا بد أنه درس الطبيعيات واحرز فيها معرفة مفيدة له حين شاء ان يدرس هنري آدمز لا يستطيع متابعة هنري آدمز في افكاره الفيزيائية بل ليقول : لو ان آدمز درس الطبيعيات الجديدة لما اهتم ان يستعمل العلم ليرمز الى الوحدة والقانون ومن اجل ان يفقه آراء آدمز درس التاريخ ايضاً والسياسة والاقتصاد وفي احدى محاضراته عن بروكس آدمز سنة ١٩٤٦ اقتبس من كثير من المؤرخين من ثوسيديد وفيكو حتى اکتون وتوينبي .

وفي السنوات القليلة الماضية كان بلاكمور يقيم في برنستون اولا عضواً في معهد الدراسات العليا ثم محاضراً في برنامج الفنون الابداعية تحت رئاسة ألان تيت . وهو الآن ملتحق بمقيم بقسم الكتابة الابداعية . ويظهر أن عدم انتسابه الى كلية جعله يهتم جدياً بالتعليم الحر ، وقد اتيج لي ان أقرأ له تقريراً عن هذا الموضوع رفعه الى جامعة برنستون فبدا لي انه من ألمع الامثلة التي قرأتها في النظرة التربوية ومن أشدها اقناعاً ، وفي هذا التقرير يعالج أمر التعليم الحر كأنه يعالج قضية نقدية ويسلط عليها ما يمكن ان

يدعوه « الخيال الرمزي » وغير ذلك من فنون المعارف .

وهو الى جانب النقد شاعر له ثلاثة دواوين وهي :

أ - من مسرات جوردان ١٩٣٧ From Jordan's Delight

ب - العالم الثاني ١٩٤٢ The Second World

ج - الاوروبي الطيب ١٩٤٧ The Good European

وليس مما يتفق وحدود هذا الفصل ان نتحدث في شعره الا ان نلاحظ ، مادمنا نتحدث عن نقده . ان شعره ينزع الى ان يكون مخلصاً اخلاقياً ساخراً متافيزيقياً بعض الشيء ، تقليدياً في الشكل ، انتقائياً نوعاً ما ، أعني انه وإن كان اصيلاً في اسلوبه ففيه تستبين مؤثرات مستمدة من يينس واليوت وتيت . وهو شاعر مقل حتى ان ديوانه الثاني لا يحتوي الا تسع قصائد نظمت في مدى خمس سنوات ، وقد لا يدل هذا على فقر في الالهام أو ضحالة في المقدرة ، وانما قد يكون دليلاً على التحرز وحب الكمال والتثبت ، وهذا هو شأنه في الدراسة والنقد ، فقد اعلن انه بسبيل تأليف كتاب عن هنري آدمز ؛ ومضت حقبة كاملة من الزمن دون ان يصدر الكتاب .

وبعد ان اصدر بلاكمور كتابه « ثمن العظمة » ١٩٤٠ نشر اثنتي عشرة مقالة كبرى وعدداً من المراجعات وهي تكفي لكتاب ثالث وتزيد ، ومن الحق ان يسمى هذا الكتاب المرتقب « الخيال الرمزي » ومن تلك المقالات ثلاث تدور حول هنري آدمز وهي قطع من الكتاب المزمع إنجازه او اضافات منبثقة عنه . ومنها ثماني قطع تلزم بدراسة النصوص على وجه محدد وهي تشبه نقدهاته السابقة للنصوص وهذه هي :

(١) بين الاسطورة والفلسفة - قطع من يينس ، نشرت بمجلة الجنوب

العدد الخاص بيينس ، شتاء ١٩٤٢ ٥ دراسة دقيقة لبضع من

قصائد يينس .

(٢) التبع المقدس - وهي تفسير لأحد كتب جيمس ، أساء الناس فهمه ، في مجلة كينيون خريف ١٩٤٢ ٥ تفسير له على أساس من . قصص جيمس المتعلقة بالأشباح

(٣) ثورة الطيبة - الأبله عند دوستوفسكي بمجلة Accent خريف ١٩٤٢ ٥ دراسة اشتقاقية لكلمة ابله ، ودراسة للتخطيطات الثمانية التي رسمها دوستوفسكي للكتاب

(٤) الجريمة والعقاب - دراسة في قبضة دوستوفسكي ، بمجلة Chimera شتاء ١٩٤٣ ٥ كشف اخلاقي

(٥) انجذاب صاف - مراجعة لكتابين من تأليف ولاس ستيفنز بمجلة Partisan ، أيار - حزيران ١٩٤٣ ٥ تتبع للمعاني المجازية عند ستيفنز .

(٦) In the Country of the Blue دراسة تبين كيف يعالج جيمس أمر العلاقة بين الفنان والمجتمع ؛ في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون خريف ١٩٤٣ ٥ مقارنة بين معالجة جيمس لهذا الموضوع وبين ما يفعله جويس وجيد في مثله .

(٧) ملحوظة عن عزرا بوند ، إعادة نظر في شعر بوند ؛ بمجلة شعر ، ايلول ١٩٤٦ ٥ تبين صلة شعر بوند بشعر بروبرتوس والموسيقى

(٨) اليهودي يبحث عن ابنه : دراسة لعولس في Virginia Quarterly Review شتاء ١٩٤٨ ٥ دراسة للكتاب على اساس من الرمز الديني .

اما سائر مقالاته الكبرى وهي خمس فقد كانت كلها جديدة في منحائها فهي تدور حول مشكلات ادبية عامة لم يباشر القول فيها في كتبه السابقة أو لم يطنب في استيفائها ، وهذه هي :

- ١- « عادت القوضى » ، بمجلة الجنوب ، ربيع ١٩٤١ .
 - ٢- « النزعة الانسانية والخيال الرمزي - ملاحظ في قراءة ايرفينج بابت من جديد » ؛ بمجلة الجنوب ، خريف ١٩٤١ .
 - ٣- « اللغة من حيث هي اشارات » ، بمجلة Accent ، صيف ١٩٤٣
 - ٤- « اقتصاديات الكاتب الامريكي - ملاحظ أولية » ؛ بمجلة سيواني، ربيع ١٩٤٥ .
 - ٥- « ملاحظ في أربع مقولات نقدية » ؛ بمجلة سيواني ، خريف ١٩٤٦ .
- وسأتمحدث فيما بعد عن المبادئ النقدية الجمالية الجديدة التي تتضمنها هذه المقالات ، حين اجمل القول في آراء بلاكمور ، اما في هذا المقام فيكفي ان اقول انها على تنوع موضوعاتها تتناول موضوعاً واحداً هو : « قيمة الفن » . فالاولى منها حديث عن مجموعة سخيفة من المقالات في الحضارة والثقافة الامريكية قدّمتها الجمعية الفلسفية الامريكية ، والثانية عن بابت ، والثالثة محاضرة في برنستون ، والرابعة عرض يستغل فيه الاحصائيات عن تجارة التأليف بأمرية ، والخامسة محاولة لتصنيف الوسائل الأدبية . وهناك مراجعات صغيرة مقامة تحمل طابع المقالات الكبيرة بعضها يتناول الشعر وفي احداها يخفق بلاكمور في ادراك ما لشعر روبرت لول من قيمة وبعضها محاولات في تقويم بعض الجهود النقدية وتوضيحها ، وهي تقضض ضعف بلاكمور في نقد زملائه القاد ، ففيها مجاملة لبعضهم وتطرح على ارضاء آخرين .
- وقد يبدو من هذا العرض أن جهود بلاكمور مبددة في نواحي متباعدة ، ولكن برغم هذا المظهر فانها ذاهبة في سياق لانها كلها نحوم حول مبدئين حافظ عليهما من أول عهده بالنقد حتى النهاية وهما : النقد يبذل الجهد ، والقيمة العالية للفن .
- على ان المناسبات هي التي كانت تستثير جهود بلاكمور وتخفزه الى

العمل ، فاذا طلب اليه ان يكتب مقالة استجاب الى ذلك ، ومقالته عن هاردي وييتس كتبتا للعديد المخصصين من مجلة الجنوب لذين الادبيين ، كما ان مقالته عن جيمس أعدت لتنشر في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون ، ومقالته الاولى عن النزعة الانسانية كتبت لتنشر في مجموعة خاصة بدراسة عيوب هذا المذهب . وهناك عدد آخر من المقالات كتبت استجابة لبعض المناسبات او بطلب من القارئ على تحرير الصحف . واستجوبته صحيفة Partisan في مرتين ، أجب في الاولى عن سبعة أسئلة في الأدب الامريكي ١٩٣٩ وعلق على مقال لاليوت في الثانية ، ١٩٤٤ . وانتهاز الفرصة في المرة الاولى لرسم مخططاً لمبادئه النقدية ، وانتهاز الفرصة في الثانية ليكشف عن المضمونات الاجتماعية راللاهوتية في تلك المبادئ كأنما كان يتم استجواباته الاولى رغم مضي خمس سنوات عليها . اما حين طلب اليه ان يكتب في النزعة الانسانية فقد انتهاز الفرصة ليحطم اصحاب تلك النزعة بالنص على مبادئه الكبيرين وهما : ان اتساع المعرفة في اي موضوع امر ضروري ، وان كل فن ونقد صحيح فلا بد من ان يتوفر لها نفاذ البصيرة وقوة الخيال والنظام .

ولم يتورط بلاكفور في المجادلات العنيفة الا قليلا ، ولم يكن في هذا القليل يهاجم الاشخاص ، ولكنه كان دائماً يوجه هجومه الى الافكار والمبادئ . ويبدو انه ينفر من غمز الاشخاص أو من التباري في الهراش والنطاح مما يسميه الناس مجادلات أدبية . ومرة راجع بلاكفور بمجلة « الامة » ١٩٣٦ روبرت فروست ، فانبرى برناردي فوتو للرد عليه لانه من اتباع فروست ورماء بالحق ، فلم يرد عليه بلاكفور ، فيما اعرف . وقد هاجمه هوارد ممفورد جوتز سنة ١٩٤١ هجوماً الطف فلم يرد عليه ايضاً فيما اعلم . واندفع الى مهاجمته مشتطاً متحانفاً كل من الفرد كازين وهاري ليفن فما اعلم انه رد عليهما . ووصف غرانفل هكس نقده بانه

« يشبه مراوغات اللاعبين الماهرين » فراجع بلاكفور كتابه « الموروث العظيم » بمجلة « الكلب والنفير » (وأدرج المراجعة من بعد في كتابه « مزدوجات ») وتوصل في تلك المراجعة الى تحطيم جميل كامل حين بين الفكرة الاساسية في الماركسية ومدى اصابة هكس في تطبيقها ، واقتبس في آخر المراجعة جملة هكس التي قالها فيه بسخرية بارعة ودون تعليق .

ولقد بين بلاكفور ان ناقداً دياكتيكياً آخر لو تناول اركسية معتمداً على الاستقصاء في جمع مواده العلمية لوجد فيها نظاماً اقتصادياً رصيناً ، ولكن هكس فقير في اطلاعه على الادب الامريكى . وفي اثناء المراجعة نقد مواطن الضعف في النقد الماركسي بحدة ، وكما هي عادته اكد القيم التي لا يفتأ يعمل على اساسها وهي التكثير والشك والفهم التخيلي لموقف الانسان .

ولو اردنا ان نستعير تشبيهاً نوضح به نقد بلاكفور لقلنا : إنه يشبه صورة الساحر على المسرح وهو يقطع امرأة نصفين . ويخيل للمشاهد اثناء ذلك انها قطعت حقاً ، ثم اذا بها تنهض بعد قليل كاملة سليمة لم يصبها اذى وهي تنحني للرد على تحية الجماهير . يقول بلاكفور : « ان التحليل في هذه المواطن لا يعمق الخز والقطع بل انه لا يقطع ابداً ، انه يميز الخصائص والجزئيات فحسب ، ولا بد من ان ترى الخصائص والجزئيات مرة اخرى في اماكنها الطبيعية قبل ان يؤتى الجهد ثمراته » . ثم يبين التشبيه على نحو اوضح في موضع آخر فيقول :

« اي شيء هو هذا (النقد) الا انه تجزئة ، لا لكي نخطط هذه البقايا المجزأة ، بل لكي نفهم عقلياً حركة الاجزاء والعلاقة فيما بينها في الجسم الحي الذي نحبه . فكل هذه التجزئة اذن خيالية ، تدركها العين والفكر وحدهما ، ولكنها تُجَلِّي معرفتنا دون ان تحدث في ذلك الجسم

خداً واحداً .

وهو يؤكد ان النقد وإن كان كحد الموسيقى فانه على التحقيق لا يمس
الشعر نفسه بسوء ، ومن الطريف أن نجد هذا التشبيه نفسه - اعني
التجزئة التي لا تفصل في الحقيقة جزءاً من جزء - موجوداً عند برادلي
في مقدمته على كتاب « المأساة الشيكسبيرية » . وبما ان بلاكور يعتقد أن
التقطيع خيالي لا حسي مادي فانه يستمد تصوراتة عن النقد من النور لا
من عملية القطع . فالتقد عنده « تنوير » . ويقول : دعنا نكحل ابصارنا
بأنوار افلاطون ... الخ . أو يقول : وبذا يصبح الموضوع الشعري
« متجلياً » أو هذه الكلمة « تجلو » أو هذه العبارة « تنير » وهلم جرا .
ولبلاكور مقالة واحدة في « عمل الناقد » مدرجة في كتابه
« مزدوجات » ، غير انه تحدث عن النقد في مواضع كثيرة من كتاباته .
واذا جمعت اقواله معاً وجدتها تركز حول مبدأ نقدي واحد ، محوره
تشبيه التجزئة الخيالية ، وتشبيه النور ، والنص على الثمن والمسئولية
والسخرية والخيال والصناعة الفنية . وقال في تعريف النقد : « انه
حديث رسمي يقوله احد « الهواة » وأكد « ان كل مباشرة عقلية فانها
صالحة للأدب ومن الممكن ان نسميها نقداً إذا هي تركزت حول اي
نقطة من الاثر الادبي نفسه » . غير انه اضاف منبهاً : « ان نقد النقاد
يذهب بنا في شعاب كثيرة وينتهي كل " منا حيث بدأ » ، الى تقليل
بقرتنا المحبوبة دونما أدنى شهوة لذلك » ويزيد الى ذلك قوله :

بعض النقاد يخلقون عملاً فنياً جديداً ، وبعضهم علماء
نفسيون وبعضهم متصوفة وآخرون سياسيون ومصلحون وثمة
قليل من الفلاسفة ومن النقاد الادبيين . ومن الممكن للمرء ان
يكتب عن الفن من جميع هذه الزوايا ولكن لا نسمي ما يكتب
نقداً الا ان صدر عن آخر فريقين - الفلاسفة ونقاد

الأدب - ... وليس بين انواع النقد الدخيلة والأدب إلا
علاقة احصائية او مورفولوجية ، كالعلاقة بين صناعة العاج
ولعبة الشطرنج .

واحياناً يكون بلاكمور شديد التواضع في نظريته الى مهمة النقد كأن
يقول : « نستطيع ان تفصيل جانباً بعض الافكار التي نسبها اساسية ،
ونتخذها عوناً مسعفاً على القراءة الجيدة ، نسميها اساسية وان كنا نغني
ان فصلها وتنحيها أمر ممكن فحسب » . او يقول :

بقي ما يحتاجه النقد الأدبي من جهد اعني جمع الحقائق
المتصلة بالآثار الأدبية والتعليق على ما في تلك الآثار من تدبير
وصناعة فنية وتقنيات ، وهذا هو الجهد الذي يستحق ان يبذل
ما دام يدخل القارئ الى حومة تلك الآثار .

وعلى الرغم من هذا التواضع فان قواعده عن « الناقد الجيد » لا تزال
تدنا على الصعوبة والندرة في اجادة التطبيق وعلى مقدار ما يعتقد في
تلك القواعد من قيمة واهمية اصيلة في تطبيقها على الفنون حتى على
اعظمها ؛ ولذلك يقول :

الناقد الجيد يجب نقده ان يصبح متحيزاً او تابعاً
من غرائزه ، كما ان جهد فهمه دائماً محدد لا طائش ، محدد
ذو نوعية كالفن الذي يحاول فحصه وتفهمه ... وهو يلحظ
الحقائق ويتجهج لادراك الفروق وتميزها ، ويجب ان يبقى ما
يتفحصه تحت اضواء موضحة ، سهلاً لمن يجب ان يباشره
من بعده ، لكن دون تغيير في حقيقته وذاته .

ولقد كان بلاكمور يلح دائماً على عظم قيمة الفن ولكنه في انتاجه
الاخير قد اوغل في هذا الموضوع حتى كأنه اصبح يتخذ الفن ديناً دنيوياً
مثل جيمس او جويس . ولو سمعت احداً يقول : « في الفن كل القيم »

لما كان ذلك الا جيمس او بلاكمور ، وتكون القيم في الفن - حسب رأيهما - على ضربين : في ان الفن يعبر عن القيم وفي ان الفن هو نفسه تلك القيم . وجاءت مع هذا التقديس للفن نزعة جديدة نحو الفن تكاد تكون صوفية ، اعني ان كل ما يقوله كتاب من الكتب الادبية يصبح لدى بلاكمور حرفياً ، حدث كل ما فيه من احداث ، فالتقى فيه فلان بفلان على التحقيق ، اي تصبح للكتاب حياة مستقلة واردة ذاتية ، وهو يتحدث عن هذا الكتاب او عن تلك القصيدة كأنما يتحدث عن شيء دبت فيه الحياة واصبح له كيان ووجود .

وصاحب هذا الايمان ايمان آخر بالثلاثيات بعد المزدوجات الثنائية ؛ كان بلاكمور من قبل يكثر من ذكر الازائيات كأن يقول : « رأيت في هذا الاثر الفني مزدوج ثنائي ؛ « فائدة هذا النوع من الاقبال على الدراسة مزدوجة ؛ فلما كتب عن دستوفسكي تحولت المزدوجات الى ثلاثيات : ففي الصفحة الاولى من مقاله عن « الابله » تجده يقول : « في هذا الكتاب الكامل اذن مسرحية ثنائية لا بل ثلاثية ، ثم يختم مقاله بالحديث عن الكتاب في مناسيب ثلاثة : العقلي والسردي والتخيلي . وفي الفقرة الاولى من مقاله عن « الجريفة والعقاب » يعلن ان للقصّة « ثلاثة انواع من المغزى » ولا بد للقارئ من ان يعيد بناء الثلاثة من طريق التحليل . ثم هو يلح في مراجعته عن ولاس ستيفتر ان لدى ستيفتر ثلوثاً يتمثل في اتخاذ ثلاث مراحل ، وفي احتواء كل دورة من شعره على ثلاثة ابيات ولذلك يقول :

الثالث هو الشكل الوحيد المقبول من الوحدة . وأنا اعتقد ان ضروب المهارة في الخيال ، التي بها تدخل الافكار والاستبصارات والاعمال في نطاق الشعر ، فانها تؤتي خير ثمراتها اذا اختارت موضوعاً او فكرة مثلثة . ذلك لان الثنائية

غير كافية إلا اذا تمخضت عن ثالث . فالحرب والسلام
يحتاجان مظهراً ثالثاً مثلما يحتاج السائل والثلج بخاراً ، مثلما
يحتاج الجنة والنار مكاناً ثالثاً يسمى « الأعراف » . من الازدواج
يحيى التولد ، وهذه هي طبيعة العقل الخلاق .

اما المصطلح الذي أخذ يكثر من استعماله في تلك المرحلة ، فانه يضم
كلمتي « الخيال » و « الخيال الرمزي » ، اما « العقل » فقد احتل منزلة
دنيا . فمثلا يقول : الوحدة عند بيتس وحدة « تخيلية » نبتت عن « قوة
تخيلية عظيمة قادرة على التعميم » أو : « الخيال واعني به خيال الفنان يعلو
على المخاوف والمخربات » أو : « الخيال لا العقل حسنة من حسنات
الفهم » العقل يأثم والخيال يكفر الاثام ؛ « حركات العقل عارضة متقطعة »
اما الخيال « فهو مستمر وهو ارادة الاشياء » ؛ والفنان يخلق قيماً أخلاقية
« من الواقعي بعون من الخيال » . و « الخيال في النهاية هو المقنع الوحيد »
وهلم جراً ؛ وهذه أمثلة منتزعة من مقالات عديدة مختلفة .

ويتصل بفكرته عن الخيال ، نقده لبابت واصحاب النزعة الانسانية ؛
فأخطاؤهم في رأيه تنشأ من « انحلال الخيال المسيحي » ومن خلو الخيال
الديني من اي وصف ، وان ذلك لا علاج له الا بانقاذ « الخيال
الرمزي » فهو يمثل « النعمة الكبرى » واذا شئنا استبقاء النزعة الانسانية
وجب ان نمزج بين عناصرها وهذا الخيال الرمزي . بل ان بلاكور
يقترح في المناهج التي تقرر في برنستون ان تكون قادرة على ان توجد في
الطلبة « تكاملاً تخيلياً » . وقال في محاضرة له عن بروكس آدمز : ان
بروكس قد نضج لانه تحول من القانون التاريخي المطلق وصرامته الى قوة
تخيلية مدركة للتاريخ ادراكاً عاماً كلياً . وفي مقاله « ملاحظ في أربع
مقولات في النقد » تجده جعل رابعة المقولات وأسمائها ، هي « الخيال
الرمزي » ، وان « الرمز » هو الذي يستشف من « الواقعي » فهو

« الحقيقتي » بلا جدال . وفي ذلك يقول :

الكتابة التي تستمد كيـانها وتظل كذلك ابدأ وتقف عند ذلك الحد يمكن ان تسمى تجربة في نطاق الواقع . اما الكتابة التي تخلق اي توجد شيئاً وراء الحد الذي بلغته الكتابة الاولى فقد تسمى رمزاً . هي رمز لا بنسبة ما قيل وما قرر ، وانما بنسبة ما لم يقل وما لم يكن قوله ، او بنسبة ما وراء الحدود التي بلغتھا الكتابة الاولى من كون ذي استقلال وكيان ذاتي . فالرمز هو ادق معنى ممكن ، ان نظرنا الى العامل الذي حرك الكلمات وما احدثته هذه الكلمات حينما تحركت . والرمز لا يرمز لشيء معروف من قبل ولكن لشيء يوجد الكشف ويكاد ينكشف واذا رمز الرمز الى شيء سوى استمراره الذاتي فهو يرمز الى ما في دخيلة القارىء لكي يمكنه من ان يميزه ويحلي به تجربته ، مثلما ان المعنى الذي يشير اليه الرمز يحلي المسارب في احساس القارىء بنفسه ، في تلك اللحظة نفسها .

هذا هو إذن بلاكمور : يقدر الفن والخيال الرمزي تقديراً رفيعاً حتى يكاد يكون صوفياً في موقفه ، وبوحي من مضمونات هذا الموقف نستطيع ان نلخص ما أداه بلاكمور في النقد وأن نقدره فنقول : ان نقده في احدى فاحشيتيه غالٍ ثمين ، تعاطفي ، لا مساس له بالحياة ، أي هو بعبارة اخرى : « نقد هواة » ومن السهل علينا ان نجد الشواهد على نهمة « الهواية » في هذا النقد . أما تعاطفه المتعالي فيتبدى لنا من قوله مثلاً : ان حضارتنا الشعبية قد نجحت في ان تنتج أدباً بلا مقاييس وان امريكة تعاني لانه « ليس فيها طبقة مهيمنة في المجتمع تستطيع ان تضع للفهم الجمالي والتعبير عن الحياة الانسانية قيمة رفيعة » وأن « سير الجماهير

نحو الديمقراطية اذا استمر مريره على هذا المتوال فانه سيجعل رغبة الفنان واهتمامه أمراً غير محتمل أو غير شامل أو بعيداً لا وصول اليه . بل ان ميله الى مجرد التجربة وتردد المرتاب الحذر ليجعل نقده مبرماً مضجراً كأن يقول مثلاً : « تحاول هذه المقالة ان تقترب من هرمان ملفل بحذر وتتأني الى ذلك متسللة من وراء موقفه المثبت الرائق - أي شيء كان ذلك الموقف - في الأدب الأمريكي - أي شيء كان ذلك المسمى أدباً أمريكياً » . ودقته تبلغ حد التعسف المرهق حين لا يتحدث مثلاً عن افلاطون بل عن افلاطون في « مرحلته الاولى » ولا عن فواتح هنري جيمس بل عن « فواتحه النقدية » ولا عن قصائد توماس هاردي بل عن « مقطعاته وقصائده القصيرة » ولا عن شعر بيتس بل عن « آخر ما انتجه من شعر » . ويقول في فاتحة كلامه عن آخر ما انتجه بيتس من شعر : « آخر ما انتجه بيتس شعر عظيم حقاً في نوعه ، متنوع كثيراً في نوعه ايضاً ، فهو يستحق دراسة خاصة ولكنها لن تكون الدراسة الوحيدة ، وكذلك لن تكون هي الدراسة الكاملة » .

واعجابه بالمرهف يصده احياناً عن ان يتذوق ما لم يكن نصيبه من الارهاق بالغاً ، كعجزه عن ان يتذوق بعض النواحي في ملفل ، فهو يجتاز تلك النواحي بقوله : انه يفضل جيمس ، وكعجزه عن ان يستسيغ شعر ولیم كارلوس ولیمز . واذا حاكى هو جيمس في اسلوبه لم يستطع ان ينتحل قوة اسلوب جيمس وحذاقته بل يحاكي جملة المتقطعة المترددة فيتعيب القارئ بالمعترضات وكثرة الفواصل . وهو بعيد احياناً كتابة ما ينقده من شعر بدلاً من ان يحلله . وآخر مظهر من مظاهر « الهواية » عنده انه لم يؤلف كتاباً في النقد ، واكتفى بكتابة المراجعات والمقالات التي تثيرها المناسبات .

ولكن عيوب بلاكمور تقابلها حسنات ترجع بها - وتلك هي الناحية

الثانية — فما يرجع بالتعاطف المتعالي اصراره على المسؤولية الاجتماعية لدى الفنان والمهمة الاجتماعية التي يؤديها كل من الفن والنقد . ويقابل « غلاء » نقده ذلك التواضع العاري الذي عبّر عنه اجلى تعبير في قوله : « اعتقد ان قلة جمهوري انما ترجع الى نقائصي في الاسلوب والاحساس والافق ، ولست أجد من حقي ان اشكو او اتذمر من هذا الوضع » . وهو يقول في موضع آخر :

علينا ان نغامر بحذر في استعمال اي مبدأ قد يبدو مناسباً او مسعفاً في تجاوز الفجوات ، ولست انصّر على الحذر الا في الاستعمال فانه يجب ان يكون مؤقتاً تأملياً درامياً . وان ثمرة التواضع لا تأتي الا بعد سلسلة طويلة من اعتياده : والدعوة الى التواضع معناها عدم النفور من الاقرار بالجهل .

ولا يوازي هذا التردد وعدم الحسم الا ثقته الحاسمة في القيمة المطلقة للفن والخيال الانساني ، ولذلك تسمعه يقول في نفس المقال الذي اقتبسنا منه العبارة السابقة :

إن الفنون تخدم غايات تقع وراء تلك الفنون ، وهي غايات الاشياء التي تحكيها او تعبر عنها حين تحكيها او تعبر عنها بمعزل عن التيار الكبير الذي يمنح تلك الفنون نظامها ومعناها وقيمتها . فاذا انكر منكر تلك الغايات فكأنما انكر ان المنشار مجعول لقطع الخشب ، وانه يجب ان يظل معلقاً لئلا ينقص النشر من قدره .

ويمتاز بلاكور واميسون بانهما اكثر قراء الشعر تدقيقاً ، وانهما قد تخصصا في هذه الناحية تخصصاً خرج الى الغلو وجاوز طوره (وهذا قد يرجع بالهواية عند بلاكور) وان استاذيهما — بيرك ورتشاردز — قد

شغلا نفسيهما بالتفريعات الناجمة عن نظريتهما حتى عجزا عن ان يوليا النصوص الشعرية قسطاً صالحاً من وقتها . اما شغف بلاكمور بالمرهف فانه يوازيه ميل متزايد عنده الى قبول ما هو غير مرهف كاستساغته التدني عند دستويفسكي والخشونة لدى بيتس وهذان يعدلان الذوق المرهف لدى كل من جيمس وآدمز . بل من صور الابتعاد عن المرهف تحول السخرية عند بلاكمور الى نوع من الفكاهة في احدث ما انتجه . قابل بين هذه الدعاية الاكاديمية المجتلبة :

« ها هنا لا يصرخ السيد منسون قائلاً مهابارانا ولا حتى مهابراكادبراء؛ انه يكبح نفسه عن ذلك ويلتزم بصرخات أقل رنيناً لانه يتحدث عن النقاد فيقول بابت ! آرنولد آرنولد ... » (١٩٣٠)

وبين قوله وهو هزل عميق :

« إلا ان السيد كيدر يسير في وجهة مخالفة ، فهو يسقط الفلسفة من حسابه إهمالاً ليس إلا ، لانه لم يمارسها . وانك لتشعر وانت تقرأه ان لو ذكره بها احد في دور مبكر ، يوم كان يستجمع معارفه وثقافته ، ملأ بها اوراقه وصحفه . »

او قوله في نقد الصور المرفقة بطبعة « الملاح القديم » :

« انك لا ترى الا رؤوسها كأنها مثل غطاء الرادياتور الممثل بالنحت في عام ١٩٣٤ او صور المنفين العائدين . اما طائر البطروس فهو مستعجل ليتحول الى بطة جالسة وقد افلح في ذلك . »

هذا وان نظم الشعر قد جعل بلاكمور يحاول ان يعيد كتابة القصيدة بدلا من ان ينقلها ، ولكنه افاده ايضاً اذ منحه ذوقاً لا يكاد يخطيء (باستثناء هنات قليلة) ولذلك تجده حيناً راجع تسعة شعراء سنة ١٩٣٧

استخرج من بينهم بذوقه الشاقب كلاً من أيكن وستيفنز ونفى هسان وماسترز وساندبرغ وبروكوش وغيرهم ، ثم عمد الى الاثنين اللذين فضلهما واستخرج من شعرهما افضله واجوده . كذلك فان الشعر منحه القدرة أو قل الشجاعة على ان يميز في الادباء العظام امثال بيتس ودستوفسكي « ما يملأون به الفراغ » ، اي يتركون القلم يكتب رجاء ان ينشئ شيء حسن . اما اتهمه بأنه لم يكتب كتباً فالرد عليه ان يقال : ان كتابيه اللذين اصدرهما منظمان يلتفتان حول وحدة ملووسة في الفكرة والتطبيق وهما متكاملان كأبي كتاب تعده عظيماً في النقد .

ثم نستطيع ان نقول في الجملة ان « الهواية » لم تتلبس به ، وانه ابتعد عنها قدر ما يبتعد عنها اخلص المتخصصين ولقد قال في مقاله عن « عمل الناقد » :

ان طريقي ان صح ان ادعوها كذلك لا تلم بكل شيء بل تترك القارئ وفي يده القصيدة وامامه عمل يؤديه بنفسه ، وكل ما صنعته اني حاولت ان اقدم اليه القصيدة من حيث صلتها بهذه الطريقة التي رسمتها والتي اقتصدت فيها ومنحتها شيئاً من التعويض . وانسني لأتوقع ان ترد طريقي هذه لمن يستعملها ما اقتصدته وتعوض عليه ما فقده .

وهذا مقياس لطريقته النقدية جيد متواضع يجعلنا نقول في الحكم عليه ، على اساس من هذا المقياس : انه ألم بكل ما يمكن ان يلزم به ، وحقق كل ما يمكن ان يحققه ناقد يجمع العلم الواسع والكد المضني والالعبية التخيلية والشرف المتواضع . واننا في قولنا هذا كله لا ندعي اننا نكافئه تعويضاً ، او انه كان يجب علينا ان نقتصد في الثناء .

الفصل التاسع

وليم امبسون

والنقد النوعي

ان ابسط طريقة يعرف بها التدرج الذي جرى فيه نقد امبسون هي ان يقال فيه : انه انتقل من عناية اولية بما يسميه جون كرو رانسوم « نسيج » الى عناية اولية بما يسميه رانسوم نفسه « بناء » . ووضع القضية بهذا الشكل قد لا يوافق رانسوم الذي كان اتهمه الرئيسي لامبسون عندما عالج آثاره في كتابه « النقد الجديد » هو ان امبسون مغرق في عنايته بالنسيج ، غير ان رانسوم لم يتحدث الا عن كتاب واحد لامبسون هو « سبعة نماذج من الغموض » بينما تم انتقال امبسون الذي نشر اليه في كتابه الثاني « بعض صور من الادب الرعوي » ، وبهذا الكتاب الجديد انتقل امبسون الى حومة « البناء » وتغلغل في مشتملات مصطلح « رعوي » . ومع ان هذا الكتاب اقل رواء واسهاباً في نواحي الغموض وتفرعات المعاني من كتابه الاول ، فآني أود أن أفرد ، على الاقل للغاية التي يعقد لاجلها هذا الفصل ، واعتبره اكبر اسهام قدمه في النقد الحديث .

ان ظهور كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عام ١٩٣٠ لشاب في

عقده الثالث لم يسمع به احد ، كان حدثاً نقدياً كبيراً ، برغم قلة النسخ التي طبعت منه . فقد تجرأ الكتاب على معالجة ما كان دائماً يعدّ نقيصة في الشعر ، أي عدم الدقة في المعنى ، وعدّه فضيلة الشعر الكبرى ، واعلن ان الغموض قد يقع في سبعة اصناف ، ومضى يصنفها (مع ان عنوانه يشمل صنفاً ثامناً ساخراً ، وطريقة تصنيفه توحى بانواع اخرى لا حصر لها) . وانكى من ذلك كله انه درس الشعر بطريقة لم ينتهجها شخص من قبل . حقاً ان امبسون حينما افترض ان الغموض هو لب الشعر لم يكن يقرر مبدأ جديداً . فنذ القرن الثالث او الرابع قبل الميلاد كتب ديمتريوس الذي لا نعرف عنه شيئاً يقول في كتابه « في الاسلوب » On Style : « مثلما تجمع الوحوش اضرافها حين تريد ان تنقض ، فعلى اللغة كذلك ان تستجمع نفسها ، كما لو كانت حضباً منظوياً ، لتدخر في ذاتها قوة » . وليست هناك مسافة بعيدة بين « اللغة المستجمعة » في رأي ديمتريوس وبين قول امبسون « اي ارتباط بين العلة والنتيجة ، مهما يكن ضئيلاً ، يضمن ظلاً على التعبير المباشر » ، ويعود ما بين القولين من فرق الى تصميم امبسون على ان يستكشف انواع هذا « الاستجماع » الملتهف وضروبه ، فهو يقول :

إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة ، وعديد من المعاني المرتبط احدها بالآخر ، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدها الى الآخر ليكمله ، أو عديد من المعاني تتحد معاً حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة او سياقاً واحداً ؛ وهذا مساق يستمر مطرداً . « فالغموض » معناه أنك لا تحسم حسماً فيما تعنيه ، او تقصد إلى ان تعني اشياء عديدة ، وفيه احتمال أنك تعني واحداً او آخر من شيئين ، او تعني كليهما معاً وان الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة .

فالغموض عند امبسون نوع من « السخرية المسرحية » يحيط في احدى طرفيه بكل ما في المأساة من كمال ، ويدل في الطرف الثاني على نقص الصنعة الروائية الرديئة . وهو يقرّ بأن « هذه الاساليب قد تستعمل لانتهاج الشاعر بانه يحمل آراء مختلطة ، لا لمدح التركيب في نظام فكره » ثم يعلن عن المعيار الذي يصلح للتمييز بين انواع الغموض الجيدة والرديئة فيقول :

يكون الغموض محترماً ما دام يسند تعقيد الفكر او لطافته او اكتنازه ، او ما دام ندحةً يستغلها الاديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ . ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليد ضعف او ضحالة في الفكر ويبهيم الامر دون داع ... او عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها وذلك ان كان القارئ لا يفهم الافكار التي اختلطت ، وانطبع لديه شيء من عدم الاتساق .

وعلى رغم ذلك يرى امبسون ان الغموض يحتشد على وجه التدقيق في مراكز اعظم التأثير الشعري ، ويولد صفة يسميها هو « التوتر » وقد نسميها الهزة الشعرية نفسها ، يقول :

اكثر انواع الغموض التي وقفت عندهما هنا تبدو لي جميلة . واعتقد اني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالامثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفاء بان تربط جوانبه وتضم عناصره ، وأحب ان اقول هنا - من ثم - ان مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيام الكيان الكلي للقصيدة ، وانها لا يمكن ان تفسر عند الحديث عن الغموض لانها مكتملة له . غير ان الحديث عن الغموض

قد يوضح شيئاً كثيراً عنها ، وأقول بخاصة انه إن كان هناك تضاد فانه يستتبع توتراً وكلما زاد التضاد كبر التوتر ، فان لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة اخرى تنقل التوتر وتكفل وجوده .

فليس الغموض ، اذن - مرضياً بذاته ، ولا هو تفتناً يطلب لذاته ، بل لا بد له من أن ينشأ في كل حال من وقائع الاحوال الخاصة ، وان يجد ما يبرر وجوده من تلك الوقائع . ايضاً . فهو على هذا شيء قد يبرر وجوده أهم المواقف وأكثرها امتناعاً .

أما « النماذج السبعة » نفسها فانها - على تفاوتها - تحكيمية محض . يقول امبسون : « إن هذه النماذج السبعة التي اقترحها ، لا تعد في نظري هيكلًا مناسباً فحسب ، بل اني اهدف بها الى أن أصور مراحل من القوضى الراقية المنطقية » . غير انها لم تتجه فحسب من البساطة الى التركيب بل من خصب شعري قليل الى خصب وافر - وهذا شيء لم يعلق عليه امبسون ابداً - . وتلك النماذج لا معنى لها حين تقف بمعزل عن القرينة ، ولا يدرجها امبسون في ثبت واحد ولكني في سبيل ان أعطي فكرة عن السياق ، سأحاول ان انتزعها من قرائنها ، وأورد تعريفات امبسون وحدها (هنالك سرد لها يختلف بعض الشيء عما هو هنا ، موجود في كتاب « النقد الجديد » : ١١٩ ، ١٢٠ لكرو رانسوم) ، وهذه هي النماذج السبعة :

- ١ - حين تكون الكلمة او التركيب او المبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع انه لا يعطي الا حقيقة واحدة .
- ٢ - حين يُجمع معنيان او اكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف .

- ٣ - حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت

معاً ولا يربط بين الفكرتين الا كونهما متناسبتين في النص .

٤ - حين لا يتفق معنيان او اكثر لعبارة واحدة ولكنها يجتمعان ليكونا حالة عقلية اكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ - حين يستكشف المؤلف فكرته اثناء الكتابة أو لا يستطيع ان يحيط بها في فكره دفعة واحدة ، حتى انه قد يكون هناك - مثلاً - تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام الانطباق ، ولكنه يقع في موقف وسط بين شين عندما ينتقل المؤلف من أحد الشينين الى الآخر .

٦ - حين لا تفيد العبارة شيئاً إما للتكرار او للتضاد أو أو لعدم تناسب العبارات ، فيضطر القارئ ان يخترع عبارات من عنده وهي قابلة ايضاً للتضارب فيما بينها .

٧ - حين يكون معنيا الكلمة ، اي قيمتا الغموض ، هما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكلية هي ان يكشف عن انقسام اساسي في عقل الكاتب .

وامبسون مدين لرتشاردز استاذة في كمبردج بفرضين اساسيين يقومان من وراء كتابه « سبعة نماذج من الغموض » . واولهما ان الشعر في أساسه - ان لم يكن فيه كلياً - معانٍ تُنقَل ، والثاني ان معانيه معرضة للتحليل ، شأنها في ذلك شأن اي مظهر آخر من مظاهر التجربة الانسانية أو كما يقول امبسون : « ان الاسباب التي تجعل بيت الشعر يعطي متعة فيما اعتقد ، هي نفس الاسباب القائمة في أي شيء آخر ، وان المرء ليستطيع قلب تلك الاسباب وإعمال فكره فيها » (وهذا بالطبع في جوهره تعبير عن مبدأ ديوي في « الاستمرار ») . واذا كان رتشاردز يقف وراء الفرضين الكبيرين في ذلك الكتاب ، فان التطبيق كله فيه يتجه الى شيكسبير ، ذلك لان هذا الاديب أعلى من تمرس بالغموض ، لا لأن

أفكاره مضطربة ونصوص رواياته مختلطة - كما يعتقد بعض الدارسين - بل لان فكره وفنه يتميزان بالقوة والتركيب ، فيقرأ اميسون سطراً لشيكسبير قراءة حرفية تماماً بعرضه على كل مستند ممكن قائم وراء كل سطر آخر خطه ، ملاحظاً وكمية العمل الذي قد يؤديه قارئ شيكسبير من أجله ، وكيف ان سائر آثاره قد تعين القارئ على ان يستخرج أفانين من أي جزء فيها . وهو ايضاً في الوقت نفسه يقرأ السطر مستعيناً بمجموعة ضخمة من الأشارات الادبية والاخبار التاريخية والبيوغرافية المختزنة في عقله . وهذا مثل نموذجي يكثر اقتباسه يفسر نوع المجاز في بيت من سوناتة جاء فيه : « مرايع الترتيل العارية المهمة ، حيث كانت تغني العصافير العذبة حتى وقت متأخر » فيقول اميسون في تعليقه : ان المقارنة رصينة صحيحة ، لأن امكنة الترتيل المهمة في الدير هي الامكنة المخصصة للغناء ، لأنها تحوي مقاعد يجلس فيها المرتلون صفوفاً ولأنها مصنوعة من خشب ، وهي محفورة في عقد متداخلة وما أشبه ، وقد كانت نحاط بمبنى سائر 'مشكّل' في شكل غابة ، ويلون بزجاج ملون ، ورسوم كالازاهير والاوراق ، ثم هي الآن قد هجرها الجميع ، الا الجدران الداكنة الملونة بلون الجو الشتائي ، ثم لأن السحر القاتر الترجسي الذي يوحى به الغلمان المرتلون يتناسب وشعور شيكسبير نحو الموضوعات التي تتناولها اغانيه ، زد على ذلك اسباباً اجتماعية وتاريخية («أواه لقد نسي الحصان ، لعبتنا المفضلة» وقطع البيورتانيون الاعمدة المكلفة بالزهور التي تنصب في أول أيار) ؛ من الصعب ان تتبعها اليوم ، ونتحقق من مقاديرها . فهذه الاسباب ، وأسباب اخرى تربط هذا التشبيه بموضعه من السوناتة ، لا بد لها من ان تتضافر

لتمنح البيت جماله . وهناك نوع من الغموض فيه ، لأننا لا نعرف أي هذه الاسباب يجب ان يعلق بالذهن قبل غيره .

لقد وقفنا من قبل عند العلاقة بين طريقة إمبسون والدراسة الشيكسبيرية التقليدية (في الفصل الخاص بكارولان سبيرجن) ولكن تجليتها في هذا المقام تنسق وهذا الفصل : ففي شرحه للنوع الثاني من الغموض اي وجود معنيين بقصدهما المؤلف (اي ما يسمى التورية المقصودة) يعترف فجأة انه استمد اكثر براءاته المعقدة - الامبسونية على وجه الخصوص - لنصوص شيكسبير ، في ذلك الفصل ، من نسخة آردن . فهي القراءات التقليدية التي قال بها الدارسون ، وقد استخرجها بطريقة غريبة فحيث يقول الدارس « إما هذا ... أو - محاولا ان يضع قراءة اخرى للدارس آخر الى جنب قراءته ، يبيء امبسون فيقول « كلا هذين ... و » اي يجد كلا المعنيين او كل المعاني المتجادل حولها مشمولة بحسب في النص .

اما الكلمات الشيكسبيرية الغريبة التي قال الدارسون انها تحريفات مطبعية لا بد لها من تصويب ، فإن لامبسون حولها ثلاثة فروض ، الاول : ان شيكسبير صحح مخطوطاته وراجعها (على رغم انف كل من همنج وكوندل) فانبهت قراءتها على الطابع ؛ والثاني : انه عمداً كتب كلمة لا معنى لها تقع بين كلمات عديدة لها معانيها ، مثلما يفعل جويس في « يقظة فينيغان » ليعث القارئ على التفكير في الكلمات جميعاً . والثالث : انه ابدأ لم يحس ولم يرمح على شيء كتبه ، فكان يضع الكلمة المقاربة بدلا من ان يتوقف فيتبدد فكره ، مؤملا ان يعثر على الكلمة الملائمة ذات يوم .

ويزعم امبسون ان دارسي شيكسبير ، على خلاف هذه الفروض وعلى خلاف لاي « فكرة عن كيف كان يكون ذلك العقل الفذ اثناء العمل » يرفضون كل ما ليس بواضح ، ويدعون انه خطأ مطبعي . ومن ثم يحلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه ، الى معنى واحد بسيط

ويتضاءل بذلك شيكسبير . او يعتمد الدارسون نسخة شيكسبير الاصلية « المسودة الاولى » حيث كتب على الورق أو زور في ذهنه كلاماً ويصفونه بأنه بسيط واضح جداً ، أو يتجه الدارس منهم الى « ان يستمد من ذلك المنبع قصيدة صغيرة يدبجها بنفسه » . اي ان امبسون يعتقد ان المشكلات المحيرة في شعر شيكسبير انما هي — بوجه او بآخر — توريثات مقصودة وانواع من الغموض ، وان الدارسين قد انهمكوا — بوجه أو بآخر — في الغائثا والقضاء عليها^(١) . (ان الاقتراح الوحيد الذي استطاع تقديمه لاي قارئ يرى هذه الافكار مجتلبة من بعيد او تافهة هو ان يقرأ جدل امبسون مع التحليل المسهب المشفوع بست من الصور المقنعة) .

ولعل التحليل المتعلق بشيكسبير هو اكثر شيء ألقاً في الكتاب ولكن ربما كان أقيم ما فيه ، في النهاية ، ملحظ واحد ينبىء عن الطريقة «النوعية»

(١) هنالك تعبير نموذجي عن الحيرة المتبرمة التي يواجهها الدارس الغموض الشعري المتعمد ، موجود في تعليقات روبرت برديجز على الطيبة التي حققها من شعر صديقه هوبكنز . يقول برديجز : ها هنا إذن مصدر آخر للإبهام عند الشاعر وهو انه حين يهدف الى التركيز يفغل الحاجة الى العناية بكيفية وضع الكلمات الغامضة من حيث العلاقات النحوية . فاللغة الانجليزية تكتظ بكلمات لا يتغير شكلها إن كانت اسماً أو صفة أو فعلاً، ومثل هذه الكلمة يجب الا توضع ابدأ وضماً يؤدي الى الشك في أي نوع هي من الكلام ، لأن مثل هذا الغموض أو هذا الشك الموقت يحطم قوة الجملة . أما شاعرنا هذا فانه لا يفغل فحسب أمر هذه الصحة الضرورية بل يبدو انه يرحب بها ويبحث عن التأثير الفني في الفوضى الناجمة عن ذلك، واحياناً يرتب الالفاظ ترتيباً يجعل القارئ، وهو يبحث عن الفعل ، يجد ان لديه اثنتين أو ثلاثاً من الكلمات الغامضة ذات المقطع الواحد وان عليه أن يختار إحداها فيقع في شك حول أيها هي الاصلح لتعطيه المعنى الذي يفضل ، ثم بعد ان يقع اختياره على إحداها يظل لديه كلمات ذات مقطع واحد لا يدري في أي مكان من الجملة يضمها . وشاعرنا أيضاً لا يحس بالايحاءات المتناثرة التي تسببها الكلمات المديدة ذات الاصوات المتشابهة فيثير انواعاً اخرى من الغموض والابهام وذلك بضبطه على معاني هذه الكلمات المتعة .

التي انتهجها امبسون اخيراً . فانه في تحليله سداسية ه مزدوجة لسدني ، يلحظ ان القوافي الست التي قد اعيدت كل واحدة منها ثلاث عشرة مرة في القصيدة هي « لب لباب الموقف الشعري » .. « وعند هذه الكلمات فحسب يتوقف كل من كلايوس وستريفون في صيحاتهما ، فان هذه الكلمات تحيط عالمهما » . والذي يعنيه امبسون هو ان شكل « السداسية » نفسه ، بدلا من ان يكون شكلا صعباً ثابتاً يفصل الشاعر المحتوى على قدره كما هي الحال في نقد رانسوم ، هو لب المحتوى على التدقيق ، وان الشكل هو النزوع نحو الموت في صورة تعبير . « فهذا الشكل لا اتجاه له ولا زخم ، وانما هو يدق ابدأ على نفس الابواب دونما جدوى بعويل ونغمة ذات وتيرة واحدة ، واقفـه لا تتحرك ، مهما يكن التنويع في موسيقاه خصباً » . ولو تقدم امبسون خطوة واحدة لاقتراح ان يطلق اسم « سداسية » على اي قصيدة مكتوبة في اي شكل ، وتعالج المسألة برضى روائي او بنواح غير محتوم . (اي هو نواح على نقيض ما في المراثاة لانه هنالك محتوم) وهذا هو ، على التدقيق ، ما كان لكتابـه الثاني ان يحققه في الشعر « الرعري » .

وفي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عدد من امور اخرى قيمة . وواضحها انه ، صفحة اثر صفحة ، يحتوي بحق ادق تمرس بالشعر

ه السداسية : قصيدة من ست دورات او مقطوعات في كل واحدة ستة اسطر ، وهي غالباً غير مقفأة وانما تعاد فيها الكلمات التي وردت في أواخر ابیات المقطوعة الأولى على النحو التالي :

- ١ - أ ب ج د ه و
- ٢ - و ا ه ب د ج
- ٣ - ج و د ا ب ه
- ٤ - ه ج ب و ا د
- ٥ - د ه ا ج و ب
- ٦ - ب د و ه ج ا

وبقراءته ، واشده امعاناً واسهاباً فيما خطته يد انسان ، اي يحتوي على نثر جذاب عجيب لا يكاد ينتهي للمشتملات والامكانات اللغوية ، وليس لدينا مجال كافٍ لاقتباس طويلة طويلاً يكشف عن الميزة الصحيحة للكتاب ولكن الفقرة التي تقدمت عن « مرابع الترتيل العارية المهمة » توحى بنسبة الاسهاب في التحليل لبيت كامل او مقطوعة او قصيدة . وهذه القراءات لا تعتمد ، فحسب ، تناول تهمة « الغموض » ونشرها راية ينضوي تحتها كل ما يحتاج قراءة دقيقة ، واتخاذها موضوعاً يستحق الثناء بل تعتمد ايضاً على قبول كل ما رفضه الآخرون في البيت كله . واذا كان هناك من سر خاص بامبسون فذلك هو تحويله السالب الى موجب كأنما يقول عند كل موقف : « طيب ، لا بأس . هكذا هي ... وهذا احسن » . فامبسون يضم الى صدره خبائة شيكسبير الخاصة اي التورية او المواربة اللفظية ، ويعتبرها مركزاً للمعنى لا تبدداً فيه ، ويعشق الخطأ المطبعي ، فهو في نظره ذكي " دال " ، لانه يوحى بمعان خبيثة مدفونة ، وهو يرضى ان يقبل تهمة الشذوذ الجنسي التي رمي بها شيكسبير ويقفز منها توطاً الى انشاء علاقة بينها وبين ميله للتورية : « لذة مؤنثة في الانقياد الى سحر اللغة المنيم » . وهو يواجه ، بصراحة ، التصوير الحسي المروع في الشعر الديني المتأفريقي - مثل الذي قاله كراشو عن طهارة القديسة تريزا في تلك الصورة الدفينة عن الجماع او صورته التي قال فيها ان جرح المسيح " حلقة " دامية « لا بد للأم العذراء ان ترضع - عندها - الابن » ، ودراسته لهذا التصوير مثل جميل على النوع السابع من الغموض .

ويتقبل امبسون ، لاغراض سقراطية المنزع ، جميع التهم التي يمكن ان توجه الى طريقته ، فيقول في موضع من كتابه : « ان عادة البحث عن الغموض تقود بسرعة الى الهلاس ، مثلما تمرن نفسك على ان تسمع دائماً

ساعة تدق ، ويقول في موضع آخر : « ان الاحجية الادبية متعبة ، وهذه المعاني لا تستحق ان تنقب عنها الا ان كانت مبثوثة ذائبة في تضاعيف القصيدة ؛ وقد يقول كثير من الناس انها لا يمكن ان تدوب ، وان السوناتة اللطيفة الرشيقة يجب ان لا تقتضينا هذا القدر من الشرح ، مهما يكن حظها من الاشارات والمشاعر التي قد يكون شيكسبير - ان صح هذا كله - أودعها فيها ، دون ان يستطيع توضيح ما في ذهنه بدقة .

(وجوابه على هذا النقد النظري الذكي العاقل هو ان يذ ل « وقد يعترض المرء ، ... وقد يعتذر المرء ... وقد يقال بقوة وجراءة ... ») . اما الاتهام الكبير الآخر وهو ان التحليل يشوه الجمال (انظر موقف بلاكمور في مواجهة مجاز يصور امرأة تذّر نصفين ، فانه مواجهة للشيء نفسه) فان امبسون يقره بغلظة وجفاء حين يقول :

ان النقاد ، وهم في هذه المسألة « كالكلاب العاوية » ، نوعان : فريق يفثأون ما في انفسهم بتشتم زهرة الجمال ، وفريق أكثر نهماً من الاولين وهم الذين يجرّحونها بكثرة التقليل . ولا بد لي من ان اعترف بانني اطمح الى ان اعد في الفريق الثاني ، فان الجمال المصمت الذي لا يجد تفسيراً وتعليلاً يثير اعصابي ويدفعني الى تجريحه وتخديشه بالتقليل ، وقد يصح القول بان جذور الجمال يجب ان لا تدنس ، ولكني أرى انه لمن العجرفية ان يظن الناقد المتذوق انه يستطيع ذلك ، بقليل من التجميل ، ان شاء ذلك .

وقد باين امبسون بصراحة طريق الناقد « المتذوق » وتميز ناقداً « تحليلياً » ، واحياناً يكتب كأنما يعتبر نفسه ، على الحقيقة ، النوع الثاني من الكلاب ، اعمى عن التذوق ، وعن اللاحدود في الشعر ، ومن ذلك انه يفتخر في احد المواضع بانه استطاع ان يحول شيئاً « سحرياً » بالتحليل

الى شيء « محسوس » . وعلى رغم هذا كله فان اميسون قد حدد فرضيات طريقته بأوضح مما فعل اي ناقد آخر - على وجه الاجمال - وهذه الفرضيات تهدف في النهاية الى التذوق ، غير انه تذوق يتم من خلال الفهم ، كتب يقول : حين أنحل التحليل كل هذه الخصائص ابدو وكأنما سلكت نفسي في الدائرة « العلمية » من دوائر النقد الادبي وبالتفسيرات « السيكولوجية » لكل شيء ، وبالأعمدة التي تتحدث عن معامل الحساسية عند القراء . وبين النقاد نوع من النظام الحزبي آخذ بالتكون . وسيقال في النقاد الذين لا يعتنقون مبدأ الصدق وحده ولا مبدأ الجمال وحده انهم متفلبون متنقلون ، اما الخير ، ذلك العضو الثالث في تلك « الثلاثية » المتماسكة ، فانه لم يعد يقرن الا بالصدق ، حتى انه ليتوقع من الجمالين ان يظهروا قلة اكرثا بالمبادئ التي يؤسسون عليها في الحقيقة (او هذا ما يجب ان يفترضه المرء) حياتهم .

وفي الوقت نفسه نجده صريحاً واضحاً حول المدى التجريبي وحول المحدودية النهائية ، التي تشتمل عليها طريقته ، يقول :

حين يرغب الناقد في تطبيق التحليل الكلامي على الشعر فان موقفه يشبه موقف العالم الذي يرغب في ان يطبق مبدأ الحتمية على الكون ، فقد لا يكون مبدؤه منطبقاً في كل ناحية ، ثم هب انه انطبق تماماً فانه لا يفسر كل شيء ، ولكنه لا بد له من افتراض صحة انطباقه ، حيث يعمل ، ما دام يريد ان يؤدي عملاً ، وان يفسر به ما يحاول ان يفسره .

ولا يدرك الى اي مدى يبدو المبدأ صواباً - منطبقاً تماماً - والى اي مدى يساعد في التفسير ، إلا قارئ كتاب « سبعة نماذج من الغموض » . اما الكتاب الثاني « بعض صور من الأدب الرعوي » (وقد نشر في

هذا البلد سنة ١٩٣٨ بعنوان « الشعر الانجليزي الرعوي » (فقد ظهر
 بانجلترا عام ١٩٣٥ ، ولما كنا سنتحدث عنه بشيء من الاسهاب فيما يلي ،
 فانا لا نحتاج هنا إلا ان نلاحظ انه استمرار لجميع مظاهر « التماذج السبعة »
 وانه مضى طلقاً بعده في القراءة الدقيقة لنواحي الغموض وزاد عدداً من
 التحسينات والتوثيقات . وقد تركز هذا الكتاب الثاني على « النوع » اي
 على نوع من الشعر سماه امبسون « الرعوي » ، واستخلصه من مظاهره
 الاسلوبية ، وجعله شكلاً وحواله الى منحى شعري موجود في انواع من
 الأدب شديدة التباين فيما بينها وحسبك بهذا موقفاً ساخراً معقداً وبذلك
 حطّم امبسون الضدين التقديين الباليين ، وهما « الشكل » و « المضمون »
 حتى في شكلهما المصطنع التقليدي من اجل غايات تحليلية ، وانتحى في
 مكانهما نحواً نقدياً ينكر ان الاثنين كيانات منفصلان ، وعالج ما اعتاد
 الناس تسميته « شكلاً » على انه محنوي ، والعكس بالعكس . وقد كان
 منهاجه جشطالتيّاً ، دون ان يقرر ذلك ، في نظريته الى كل القصيدة ،
 اما المصطلح « رعوي » فقد استعمله مبدأ عضوياً دينامياً ، ومدّ في
 مفهوم « الغموض » ووسعه حتى اصبح آلية نقدية يعالج بها الاثر الفني
 كله ، لا مواطن الالتواء فيه .

ومنذ ان كتب امبسون « بعض صور من الادب الرعوي » انشغل بما
 لا احده ، فلم يظهر له او عنه شيء من عهدئذ ، على الاقل في اميركة (٢) .

(٢) حوالي عام ١٩٣٦ نشر امبسون وجورج غاريت كراست تباع بشأن عنوانها « جولة حول
 شيكسبير » Shakespeare Survey ولم استطع ان ارى نسخة منها الا بعد ان طبع هذا الفصل
 على الالة الكاتبة ، وكل ما استطع اثباته هنا هو ان الكراست تحوي مقالين لامين لامبسون وهما
 « خير سياسة » دراسة لعطيل من خلال نواحي الغموض المبسوثة هنا وهناك في كلمة « شريف »
 والثاني « كلب تيمون » وهو كشف عن الصور المتصلة بالكلب في رواية « تيمون الاثيني » وهو
 نقد للتبسيطات المفرقة التي اعتمدتها الانسة سبيرجن . ومعها فذلك متعلقة - وربما تعمية -
 بغاريت ، عنوانها « بروسبرو ذلك المقامر النصاب » تبين ان بروسبرو هو وغد رواية « العاصفة » .

وفي سنة ١٩٣٧ كتب مراجعات في مجلة « كريتيون » ، من بينها مراجعة عن رتشاردز وانهمك في جلد ادبي مرير على صفحات مجلة « شعر » (شيكاغو) مع جيوفري جرجسون محرر مجلة « الشعر الجديد » — كتب جرجسون « رسالة لندنية » ينقد فيها موت النشاط الادبي الانجليزي حينئذ فكتب امبسون « رسالة لندنية » يجيبه ، وينقد موت ادراك الادب عند جرجسون ، فردّ عليه هذا بسيل من السبّ والقذح وانهى امبسون الجدل بتحقيق عام صبه على جرجسون ، ولم يكن في ذلك الجدل ما يسهم بشيء في النقد . ثم سافر امبسون بعد ذلك في وقت ما من عام ١٩٣٧ الى الصين ليدرّس هنالك (وكان في اليابان سنة ١٩٣٣) وبقي في الشرق سنتين فلما نشبت الحرب عام ١٩٣٩ رجع الى انجلترا وتلبث قليلا في الولايات المتحدة .

وكان امبسون طوال كل هذا الوقت يجرب ان يبرز في شعره الامتداد الساخر للانواع الشكلية ، شبيهاً لما صنعه في النوع « الرعوي » . واول مجلد شعري له كان يحتوي استعمالين « جادين » لشكل القصيدة الريفية Villanelle يتفاوتان في نجاحهما : وفي مجلة كريتيون ، عدد ايار (مايو) ١٩٣٧ نشر قصيدة ريفية ناجحة تماماً عنوانها فيما بعد باسم « تواريوخ مفقودة » وفيها اختلط الشكل الونيري الجاني — كما هي الحال في « سداسية » سدني — بالفكرة الفلسفية التي يراد التعبير عنها . وفي امسيرة استمرار امبسون على منحاه نفسه في النقد . فحاول في مراجعة كتبها عن كتاب « الشعر الحديث والاتباعية » لكلينث بروكس ونشرها في مجلة « شعر » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ان يحول اشد المصطلحات ابتداءً مثل : شعر الدعاوة — الشعر العاطفي — الشعر السامي ، الى انواع

* هذا النوع من القصائد الريفية يحوي تسعة عشر بيتاً في قافيتين وينقسم في خمس مقطوعات كل مقطوعة من ثلاثة ابيات ثم قفل من اربعة .

ممايزة ركنية مقترحاً مظاهر للبناء ، محدداً نوع الوظيفة التي تلحق بكل نوع .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ القى امبسون محاضرة في ييل عن « فوائد الانجليزية الاساسية للنقد » . فطور بذلك مظهراً جديداً لطريقة رتشاردز في النقد ، ثم وسع فكرته هذه في حديث اذاعه ، وجعل عنوانه « الانجليزية الاساسية ووردزورث » وطبعه في مجلة « كينيون » ، عدد الخريف عام ١٩٤٠ ، وفي هذا المقال اقترح ان تتخذ « الانجليزية الاساسية » التي كان يعمل فيها مع اوغدن ورتشاردز (قام بوضع ترجمات اساسية لسلسلة اوغدن) وسيلة لنقد الشعر . وقد سلم بان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لأن واحداً من متطلبات الشعر ان تكون الافعال مركبة ، واقترح عوضاً عن ذلك ان يقرأ الشعر بعون من الانجليزية الاساسية . (قدّم رتشاردز من قبل اقتراحاً مماثلاً لقراءة النثر في « التفسير في التعليم ») . فالقارئ يترجم القصيدة الى اللغة الاساسية وبذلك يحطمها وهو ينثرها ، وفي سياق هذه المحاولة لترجمة الكلمات المعقدة في معنى واحد واضح ، يزيج القارئ « الغطاء » ، ويرى لم جاء « الوجه الاساسي خطأ » ويستكشف المجموعة المركبة من الافكار الكامنة وراء ما يبدو انه مشاعر بسيطة . ويوضح امبسون هذه الخطة بمثل من ووردزورث مثلما كتبه هذا الشاعر اولا ثم كيف اعاد كتابته وذلك بنثره الى لغة اساسية وتحليله . اما التحليل فانه غاية في الحول وعدم التمييز ، ومثله يُستقل من امبسون ، فالنقاط فيه ساذجة ويبدو انه يقترح ان تستعمل اللغة الاساسية كاسلوب ميكانيكي لتؤدي ما يعمله عقل الناقد اوتوماتيكياً بالقراءة ، دون اساليب ميكانيكية . ولا ينجح

امبسون في الكشف عن اية حاجة اخرى الى اللغة الاساسية في نقد الشعر اكثر من حاجة هذا النقد الى الآرامية والقطلانية ، لأن ترجمة قصيدة ما في احدى هاتين اللغتين ، او في اية لغة اخرى ، قد يؤدي المهمة نفسها بقدر مشابه من الاتقان .

وفي سنوات الحرب كان امبسون يعمل في القسم الصيني من محطة الاذاعة البريطانية ، واختفى تماماً من عالم الطباعة ، على الاقل في اميركة . ثم ظهرت له مراجعات عدة خلال عامي ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ في مجلة « الشعب » ، وقد صنعها قبل ان يعود ليدرس في الصين . واول مراجعة تناولت « كريستوفر مارلو » Christopher Marlowe لبول هـ. كوتشر ، وليس فيها من شيء إلا مقاومة رأي كوتشر ، وهو رأي طريف ، في مارلو صدع فيه بالحقيقة القائلة : ان مارلو هو « الرجل الذي عسا على الفاشية » (تعبير لرادك قاله في سيلين وكان امبسون مغرمًا به دائماً) ، وقال فيه ان « الحقيقة الاساسية المتعلقة بآثار مارلو » هي ان تلحظ ان مناظر الرعب ، وهي الذرى في رواياته ، انما هي عقوبات مسرحية لإثمي مارلو نفسه ، يعني الكفر بالله والشذوذ الجنسي . وكانت مراجعته الثانية للطبعة الاميركية من قصة « المسخ » Metamorphosis لكافكا أكثر ضحالة وما زاد فيها على ان كال السباب للمقدمة وللتوضيحات وسماها « متعنتة » وصرح بان القصة « لكمة على الفك » (الاميركي قد يقول « في الفك ») وعدّ فيها تذبذبات كافكا واطعاه السخيفة . اما المراجعة الثالثة عن « كتابات مختارة » لديلان توماس فقد تحدث فيها عن شعر توماس بمصطلح غامض ، وبعد جهد كشف عن المعاني الكامنة في سطر واحد ، وأما الرابعة فانها فقرة واحدة لحظ فيها ان شعر روبرت غريفز قوي الأسر خفيف معاً . وتؤيد مراجعاته في مجلة « الشعب » ظناً يحبك في صدر كل من يقرأ كتبه ، وهو ان المراجعة

القصيرة ليست المجال الصالح لامبسون الذي يبدو انه يريد دائماً متسعاً .
يجول فيه ويصول^(٣) .

٢

إن خير عبارة نفتتح بها تحليل كتاب « بعض صور من الادب
الرعوي » لطي تصريح إمبسون المدهش في الفصل الاول بأن كتابه هذا

(٣) في تاريخ متأخر من عام ١٩٤٧ ظهرت الطبعة المنقحة التي طال انتظارها من كتاب « سبعة
نماذج من الغموض » وإذا بها لسوء الحظ مخيبة للامال بعض الشيء . لقد اضيفت اليها حقاً ،
اشياء قيمة وخاصة مقدمة للطبعة الجديدة تفسر النوايا التي من اجلها كتب الكتاب وترد عنه
باسهاب ما تلقاه من نقد ، واسقطت منه « نصف قليلة من التحليل » اعتبرت تافهة او فائية ، مثل
« النوادر التي تبدو لي الآن ملة » ؛ وذيلت اغوامش بإشارات الى مصادر الاقتباسات ، وربطت
القرائن معاً ، وأضيفت ملخصات للفصول وفهرست للكتاب وصححت الاخطاء وزيدت تعليقات
في الغوامش تفسر الرأي او توسع من نطاقه . ويرجع بكل هذه التنويرات جميعاً تلك التعديلات
التي تشمل تعليقات هامشية ينمي فيها باللائمة على نفسه متمسكاً بما قد كان يجب ان يقوله في
الكتاب او موضحاً فكرة له ماثلة الى المحافظة مثل : « كان من غبائي ان ... » « وهذا حق
صدر عني » « ويبدو انني اخطأت وجه الرأي » « وسبب القبح هنا » « وأنا الآن اعتقد ان هذا
المثل تكشف عن سراب خادع » ، وما أشبه ذلك . ويعلق إمبسون بقوله : « دهشت عندما تبين
لي ان ما اوثر تغييره قليل » ، والحق ان التغييرات الهامة في موقفه لم تجر إلا في توضيح مفهوم
« غموض » فبعد ان كان هذا المصطلح يعني « ما يضيف ظلالاً للتعبير الثري المباشر » اصبح يعني
« ما يفسح مجالاً لاصداء متناوبة تثيرها القطعة الواحدة » ، ثم استقوى عنده الميل الى القول بان
غموض النصوص الشيكسبيرية قد يكون في الحق خطأ مطبعياً . وأشد ما يزعج في هذه الطبعة الثانية
هو النعمة الجديدة التي تعكس روح المحافظة الوقور وهي اعتذارات مؤلف تتجاوز عهد طيشه وخفته
بحجة مقدارها سبعة عشر عاماً ، (يقتبس إمبسون في المقدمة تعليقه لماكس بيربوم راجع فيها
واحداً من كتبه الاولى وكيف انه « حاول ان يتذكر كم يكون مبلغ غضبه حين كتبها لو ان شيئاً
متقراً هو الذي اجري عليها التصحيحات وكم يكون مبلغ ثقته في ان ذلك المرء نفسه مخطيء » ،
ولكن النادرة كانت من الحدة بحيث تبتعد عن ان تكون مضحكة) ، وان الطبعة المنقحة من كتاب
« سبعة نماذج من الغموض » لتعد من بعض وجوها تحسناً فعلياً إذا قيست بالطبعة الاولى فقد
تحسن فيها الاسلوب كثيراً واصبحت اكثر وضوحاً (وربما كان هذا من تمرس إمبسون بالانجليزية
الاساسية) والاطلاع فيها اوسع والحوار الجدلي فيها اقوى وقد تكون أرصن من وجه عام ولكن لا
ريب في ان هناك شيئاً هاماً قد ضاع منها .

محسوب في علم الاجتماع . ويقول في تحديد هدفه : « لعل القضايا التي اثريها هي المدهشة لا العادية ، واذا علقت بتل من الامثلة تتبعته استطراداً دونما اهتمام بوحدة الكتاب ، حقاً انه ليس كتاباً خالصاً لعلم الاجتماع ، وهذه حقيقة لا تسمح لكثير من المشاعر الاجتماعية الهامة ان نجد طريقها الى الادب » . والتعبير النام هنا هو « المشاعر الاجتماعية » لان الكتاب وقف على التبصر في النزعات من وجهة نظر تاريخية نسبية ، وكيف نجد التعبير عنها في انواع من ذلك البناء التركيبي الذي يسميه « رعوي » في جانبي شكله ومضمونه . وهو بحث عن « الاشكال الثابتة التي تكمن وراء المظاهر التاريخية المتغيرة » كما يقول كلينث بروكس . وهذا الشكل الثابت اي الرعوي هو فلسفة ونزعة اجتماعية او شعور وغموض ساخر وموضوع للدعاوة وخطة اسلوبية كل هذه جميعاً في وقت معاً ، والحق انه لا بد من ان يكون ممثلاً لكل هذه الامور مجتمعة او يصبح شيئاً كلا شيء ، والكلمة التي تنفك تلتحم لكلمة رعوي فهي لفظة « بسيط » اذ يعرف امبسون الرعوي في احد المواطن : « بأنه ناس بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية في لغة محررة موشاة » وفي موطن آخر يقول انه « ثناء على البساطة » وفي ثالث يقول « هو احالة المركب الى بسيط » . ويعرف الجوهر المتضاد في الرعوي بقوله « ان يحكم على الشيء المرهف بالاساسي وان تستقاد القوة من الضعف ، ويلحظ الميل الاجتماعي في الوحدة ، وتتعلم خير الاخلاق من الحياة البسيطة » ويقول في موضع آخر : « اذا اخترت فرداً هاماً من طبقة ما فالنتيجة ملحمية بطولية . واذا اخترت فرداً عادياً فالنتيجة رعوية » .

وهذا النوع الرعوي الذي اهتدى اليه امبسون هو في الاساس مذهب البساطة اي هو شيء في الادب يشبه ماري انطوانيت ووصيفاتها وهن يتواثبن على المروج الخضر لابسات ثياب الراعيات ، ولا بد انه اهتدى

الى هذه الفكرة من خلال عملية تجريدية ، اذ لحظ ان الجو الريفي والغنى والمروج الخضر في الشعر الذي يسمونه - تقليدياً - رعوياً ، ما هي الا زخارف سطحية وان ما تشترك فيه الاشكال المتنوعة من هذا الشعر انما هو في اساسه نزعة اجتماعية فحسب . ولم يتبق عليه من موقفه هذا الا خطوة واحدة يلحظ منها ان الامثلة الادبية الاخرى البعيدة عن الامثلة الرعوية انما هي طرق للتعبير عن هذه النزعة نفسها ايضاً فيضيفها بذلك الى الاشكال الرعوية وبعض هذه الاشكال الاخرى تميز العصور الاخرى بما في ذلك عصرنا .

فالقصيدة الرعوية ليست اذن قصيدة عن الرعاة ولكنها قصيدة تحاكي الاناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة . وليست الفصول السبعة في الكتاب (أي غرام هذا الذي يحمله امبسون لهذا العدد الباطني؟) الا سبع صور من الشعر الرعوي وأولها ، وهو اكثرها اثارة للقارئ الذي امتلأت نفسه بالافكار التقليدية ، يتحدث عن الادب البروليتاري . ولدى امبسون فكرة غير متناسبة نسجها من ذهنه عن البروليتاري فاستعملها في هذا الفصل ليجعل منها صورة الراعي الممجد ليحدد السخرية الكامنة في طبيعة هذا النوع من الشعر الرعوي . اما الصور الست الاخرى من الشعر الرعوي فانها اقل بقليل استثارة لدهشة القارئ وتحدث عن الحبكة الثانوية في المسرحية ذات الحبكة المزدوجة وعن « سوناتة » لشيكسبير تدور حول الارستقراطية وعن قصيدة لمارفل عنوانها « الحديقة » وعن « الفردوس المفقود » و « اوبرا الشحاذ » و « اليس في ارض العجائب » (الطفل في صورة راع) . وبعد الفصل الاول يري الكتاب ، وهو يتغلغل تاريخياً خلال الادب الانجليزي في انطلاقات متفاوتة ،

* اي العدد سبعة ، وهو داخل في مقدسات الاسم ، بشكل لانت للنظر .

التغييرات التي انطبعت على الفكرة الرعوية خلال القرون فشملت اولاً ترديداً للقصة الملحمية في الدراما على مستوى غير عالٍ ، وسمحت بدخول المتناقضات الساخرة في السوناتة الشيكسبيرية ، واستعملها مارفل ليقرر التضاد ، ونحوت عند ملتن الى صورة لاهوتية ، طهارة الانسان والطبيعة ، ومسحها غاي بمسحة مدنية ، واستعملها لويس كارول اثناء لتسريب المشاعر الجنسية الشاغلة .

وهذا كله طبعاً يشير الى تدرج اجتماعي ؛ ويتكىء امبسون بشدة على علم الاجتماع وخاصة النظريات الماركسية ليوضح الاصول الاجتماعية ووظيفة كل نظرية منها . واهم ممارسة في هذا التحليل هي الفصل الذي كتبه عن « الادب البروليتاري » وهو فصل ينكر في الوقت نفسه كثيراً مما يسمى أدباً بروليتارياً رآه امبسون ، ويضع مبادئ صلبة لادب بروليتاري مستمداً من النظريات الفعالة في الحضارة الرأسمالية واخرى قد تزدهر في الحضارة الاشتراكية . ثم يصنف في الوقت نفسه المظاهر البارزة لعدد من الآثار الأدبية حسب النظرة الطبقيّة فيسمي . الانبادة نفخة سياسية من اجل اغسطس (مقتبساً ذلك عن بوب) ويرى ان مراثاة غراي (ههنا فقرة مدهشة) تحتوي على « ايدولوجية » برجوازية ويستمر في تبين القاعدة الطبقيّة للقصص الخرافية واغاني الحدود وآثار لويس فردنند سيلين . والحق ان امبسون يستعمل التحليل الطبقي خلال الكتاب كله ملاحظاً ان الفكاهة الساخرة وسيلة يُستدرج بها المرء لكي يتقبل ان يكون محكوماً وان الرواية تحتوي حبكة بطولية وحبكة رعوية ثانوية لكي تدل « على علاقة صحيحة جميلة بين الاغنياء والفقراء » ؛ وان المعارضات الساخرة تقوم بدور التسريب الاجتماعي ، وتخلص الجماهير من الدوافع التي تدفعها الى المقاومة الشديدة . (فهي اذن وسيلة لتجريد النقد من قوته سواء ما كان منه اجتماعياً أو فنياً وليست وسيلة للنقد) وهلم جراً .

ولم يذكر ماركس الا مرة واحدة في الكتاب وذلك عند ذكر
الاشارات الى المال في « اوبرا الشحاذ » وان تلك الاشارات انما هي
احتقار للمال كمثل التي وردت في « تيمون » وقد حلل هذه الثانية
« بلذة فائقة » . ومع هذا فإن الكتاب ضمناً ماركسي في مجموعه وهو
شيء لم يلحظه إلا كنت بيرك فيما يبدو إذ تنبه الى ان « الانكاء على
الماركسية قد منح كتابه افقاً جديداً » وقال في تقديره له « وقد يطول
نظر المرء في كتابات أشد النقاد الماركسيين اعتداداً بانفسهم قبل ان يجد
مثل هذا التحليل الماركسي العميق للادب » (من الممتع ان نلاحظ ان
ان اليك وست وهو الناقد الماركسي الوحيد الذي يبدو انه وجه عنايته
لمؤلف امبسون يقتبس باستحسان من مل التغيير الاجتماعي التي يجدها كامنة
وراء « مراتب الترتيل العارية المهذمة » ويهمل كل ما عداها من العوامل) .
كذلك فإنا كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » يتوغل في
استغلال فرويد والتحليل النفسي أكثر من كتاب « سبعة نماذج من الغموض »
ومركز الدائرة في هذا الاتجاه هو الفصل الذي كتبه عن « أليس في بلاد
العجائب » ولعله انجح تحليل فرويدي مختصر للأدب خط قلم كاتب حتى اليوم .
ويشير امبسون الى ان النقاد فيما يبدو قد تجنبوا التحليل الجاد « لأليس »
خوفاً من أن يقودهم ذلك حتماً الى التورط في شعاب التحليل النفسي
وان النتائج بعد ذلك ستكون محرجة . الا ان دودجسونه نفسه كان فيما
يظهر على وعي بمعاني الكتاب لانه قال لمثله كانت تؤدي دور « ملكة
القلوب » بأن دورها رمز « للشهوة الحيوانية الجائعة » كما تراها عينا طفلة
لا تبص فيهما الرغبة الجنسية . ويقول امبسون : « ان الكتب تدور
بصراحة حول النمو حتى انه ليس كشفاً ضخماً أن نترجمها بالمصطلح

الفرويدى ، ولعل هذه الترجمة هي الوسيلة المثلى لتفسير الكاتب الكلاسيكي حتى حين تكون صدمة المؤلف ... وسأستعمل التحليل النفسي حيث يبدو مناسباً . ثم يمضي في تحليله مظهراً ان الكتب تمثل تنوعاً من الانموذج الرعوي حين يكون خفيفاً موصولاً بالطفولة عصبياً . أما ذلك الانموذج فهو « الطفل يصبح قاضياً » او الطفل المحسود لانه عادم الرغبة الجنسية (إذ ان دودجسون عادل بين تطور الجنس والموت) واليك نموذجين صغيرين من تحليل اميسون المطول يدلان على طريقته :

اذا اراد المرء ان يجعل قصة الحلم الذي تشققت منه « بلاد العجائب » يبدو فرويدياً فما عليه الا ان يقصه . سقطه ، خلال شق عميق ، في أسرار الارض - الام الكبرى - تنتج نفساً جديدة محصورة تعجب من هي وماذا سيكون موقفها في العالم ، وكيف تستطيع ان تخرج من مأزقها . اما المكان الذي وجدت نفسها فيه ، فهو بهو طويل دائي السقف ، وهو جزء من قصر « ملكة القلوب » (هذه لمسة لبيقة) ، لا تستطيع ان تبرحه الى الهواء الطلق والينابيع ، الا من خلال ثقب خفيف من شدة ضيقه . وتحدث لها . في ذلك المكان تغيرات غريبة من جراء الطريقة التي تغتذي بها ، ولكنها حين تكبر تعجز عن الخروج ، فاذا صغرت لم يؤذن لها بذلك ، لسبب واحد : وهو انها لا تملك مفتاحاً لانها بنت صغيرة . ان الموضوع الكابوسي عن آلام الولادة أي حين تنمو ، وتكبر عن مدى الغرفة ، وتكاد فيها تنحطم وتختنق . لا يستعمل فحسب في هذا الموضوع من القصة ، بل يكرر بصورة اشد ايلاماً بعد ان يبدو لنا انها خرجت ، اذ يرسلها الارنب بفضاظة الى بيته ، ثم يقدم لها نوع من الطعام يجعلها تنمو ثانية . وحين

يرسمها دودجسون وقد تشنجت عضلاتها في الغرفة واحدى
قدميها مرتفعة فوق المدخنة ، وهي تركل بها الشيء البغيض
الذي يحاول النزول (تأخذ قلبه حين يكون احد الحلفين)
فانها تمثل وضع الجنين بأوضح مما يمثله الرسم الذي صنعه
لها تنيل... ..

ان الكمال الرمزي في تجربة « أليس » هام فيما اعتقده لانها تمر
بجميع المراحل فهي أب في نزولها الشق ، حين في قاعه ،
ولا نستطيع ان تولد إلا حين تصح اما وتفرز غيرُها... ..
وسواء أكان ذهنه على وعي بترجمة هذه المراحل في القصة ام
لم يكن فان لديه المشاعر التي تناسبها وتتجاوب معها فان رغبته
في أن يحشر كل الشؤون الجنسية في الطفلة وهي اقل المخلوقات
الانسانية حظاً من الجنس ، ويجعل الجنس منها في الوطن الامين -
ان رغبته تلك كانت جزءاً هاماً من سحر هذه المراحل في
نفسه . فهو يتخيل نفسه هذه الطفلة (مع هذه الخصائص المريحة
فيها) بعض الشيء ، ويتخيل نفسه اباًها من وجه آخر (هذه
الخصائص معاً تجعلها أباً) وكذلك يتخيل نفسه من ناحيه ثالثة
حبيبها - ليتمكنها ان تكون أما - ولكنها بالطبع ماهرة منزلة
الى درجة تمكنها من ان تعمل كل شيء لاجل نفسها .

والنظرات النفسية التحليلية موزعة في جميع الكتاب ، بالاضافة الى هذا
الفصل ، فيتناول امبسون القراءة النفسية التي أجراها إرنست جونز على
هاملت ويوضح انها تشير الى وجود حبكة مزدوجة ، ويستعير اصطلاح
« هذا شيء يتصل بقصة أليس إذ ان الشيء الغريب المقوت في بعض اجزاء القصة يبدو لها
واحداً من الحلفين .

•• هو الرسام الذي صنع رسوماً موضحة لقصة « أليس » .

••• اي ما يسمونه في حال الولادة « ماء الرأس » .

جوزر « تجزئة » - اي تجزئة الشخصية الواحدة في عدة شخصيات وكل واحدة تمثل مظهراً واحداً من الشخصية المجزأة - ويتخذ مبدأ ادبياً عاماً منفصلاً عن عقدة اوديب . ويحلل صورة الشكس والشذوذ الجنسي المرتبطين معاً عند شيكسبير ومارلو ، وإيحاءات اللواط والزنا بالمحرّمات التي يلون بها دريدن الحب الطبيعي في رواياته ، وهكذا . وقد كشف امبسون في كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عن معرفة واسعة بفرويد ولكنه لم يزد على ان يدور حول مصطلحات مثل « النقل » و « الخلط » ليصنف العمليات الادبية . وليس في « بعض صور من الادب الرعوي » الا اشارتان مباشرتان لفرويد احدهما في بحث نظريته عن غثل الجماعة والاخرى تتصل بالعلاقة بين الموت والجنس في التورية التي تكمن في كلمة « يموت » die حسبما يستعملها كتاب عصر الزباث . ولكن الكتاب اكثر من سابقه اطلاقاً على النظرات الفرويدية . وكلا الاتجاه الفرويدي والاستطلاعات الماركسية في الكتاب لم يعترف بها النقاد المحافظون فثلاً لم يُذكر امبسون ابدأ في كتاب هوفمان « الفرويدية والفكر الادبي » « Freudianism and the Literary Mind » وهو بمثابة فهرست شامل للأدب الذي استغل آراء فرويد .

وبالإضافة إلى ماركس وفرويد يفيد إمبسون من اثنين آخرين من عظماء القرن التاسع عشر وجّهوا العقل الحديث وهما دارون وهريرز ، فلهذه تحليل فذ للدارونية التي تتضمنها « اليس » ، إذ وجد ان الكتاب « يشرح » المبدأ القائل بان علم تطور الفرد يحمل علم تاريخ الجنس، وانه ايضاً يعلّق تعليقات منحرفة على المشتلات الخلقية واليائية الموجودة في مبدأ بقاء الأصلح . اما « الغصن الذهني » فانه ذو اثر واضح خلال الكتاب كالذي قلناه عن اثر فرويد ، فان امبسون يعتبر العامل في الأدب البروليتاري شخصية مذهبية اسطورية اي يعتبر بطل القرايين الهاً محضراً ،

ويقارن بينه وبين النموذج الاضحوي المشرقي عند فريزر ، وهو يلائم الاشتراكية اكثر ، اعني الانسان الذي يشارك الطبيعة في الطهر والبراءة . ويبدو ايضاً ان « بعض صور من الأدب الرعوي » متأثر كثيراً بمدرسة كمبردج اي بجامعة المشتغلين بالانثروبولوجيا من دارسي الكلاسيكيات (تأثير معقول في رجل كان يوماً منتسباً الى كمبردج) مع ان الكتاب الوحيد الذي يتحدث عنه امبسون على التعيين من كتبهم هو « من الدين الى الفلسفة » لكونرثورد . يضاف الى هذه القاعدة المنظمة لنقده - وهي تشمل علم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا واللغويات - استمداده من رصيد هائل من معارف عويصة نسبياً وتمتد من ميدان الطبيعيات الذرية الى الفلسفة واللاهوت من اجل المجازات والامثلة .

ولا يرتكر هذا الكتاب حول شيكسبير كما هو واضح في حال الكتاب السابق ، ولكن شيكسبير يظل خير مجال تنجح فيه طريقة امبسون ؛ فهو يلحظ انواع الغموض ، ويقترح ان شيكسبير أبى ان يحسم بين المعاني الممكنة عامداً ، ويستكشف الحبكة المزدوجة في رواية « ترويلوس وكريسيدا » ، وفي القسم الاول من « هنري الرابع » ، ويحلل بتطويل كثير سوناتة لشيكسبير ، واخيراً يسلط الروايات والسوناتات بعضها على بعض ليفيد من اضوائها الموضحة بالتبادل . ولعل واسطة عقسد الكتاب هي تحليله للسوناتة رقم ٩٤ « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ثم لا يفعلون » وهي خير عرض للقراءة الدقيقة التي يؤثرها امبسون ، سطرأ سطرأ . ويعلن في الفقرة الاولى من هذا التحليل ، ساخراً ، ان السوناتة نهيء « ٤٠٩٦ حركة من حركات الفكر مع امكانات اخرى » وإنه فحسب يستطيع ان ينظر في عدد قليل من المعاني الممكنة التي تبدو هامة . ثم يتقدم لقراءة القصيدة قراءة جد مسهبة لم تنلها قبلها قصيدة غنائية ، فيما اقدره ، ناثراً لما فيها من نزعات ، مستكشفاً صلتها بأفكار بالغة

التباين ، كالمسيحية والمكافلية نخباً المركز الاجتماعي لـ و . هـ . هـ . مترجماً
الامكانات في جميع الكلمات الرئيسية ، محتماً أخيراً بحل نثري مدهش لما
فيها من سخوية مركبة ، اذ يقول : '

انا اطري لك المحفّرات اتني تعجب بها ، يا ذا المكاييد
الصغير ، فهذه هي الطريقة التي يحاول الآخرون ان يخدعوك
بها متملقين ، غير ان الذي يخدعك حقاً هو سماحتك
الصغيرة وان كانت لا تبدو الا في ثوب الفسوق . ومن
الحكمة ان تكون فاتراً اما اولاً فلأن تائبك يتجاوز الحد ،
واما ثانياً فلأن غلظة كبذك جرّعتني القذى . غير انني استطيع
ان اعفو كلما تذكرت الحديث الذي جرى في خلوتنا . ولا
بد لي من ان اطري لك اخطائك عينها ، وانايتك على التعيين
لأنك الآن فحسب تستطيع ان ترتبها حتى تنمو وبذلك تعيش
مطمئناً . غير ان هذه الضرورة اشد اخواتها خطراً ، فالتناس
طماحون بابصارهم الى سقطتك وانتكاسك شأنهم في ذلك مع
كل عظيم . والحق انه لا يستطيع احد ان يعلو على مستوى
الحياة المتبذلة : مثلما علوت وتوقلت الذر ، دون ان
ينحط بنفس النسبة ويقع تحت مستواها . لقد جعلت هذه
النصيحة حقيقة لدى نفسي ، لاني لا استطيع ان انبذها
احتقاراً ، من اجلك ، وما انا واثق من شيء الا من انك
علق نفيس يحفّه الخطر .

وطبيعي ان هذا شيء لا يرضي دارسي شيكبير مثلاً لا يرضيهم
تقييمه لاعمالهم في كتاب « سبعة نماذج » . وليست علاقات اميسون بالدراسة

• لا يعرف اسمه على التحقيق وهو الذي كتب شيكبير أغانيه من أجله .

والدارسين من العلاقات الطيبة . فان الطبعة الجديدة ذات القراءات المتعددة من سوناتات شيكسبير ترى في تعليقاته انحرافات غريبة ، وذكر كلينث بروكس في دراسته لنقد امبسون بمجلة أكسنت ، صيف ١٩٤٤ ، وهو بمعرض التعليق على احدى اخطائه الساطعة - ذكر ان جيوفري تلوتسون قد لفت الانتباه الى عديد من زلاته الدراسية ورداءة اقتباسه . ولحظ ليفز كذلك انه يسهى الاقتباس والترميم . ويستطيع اي احد ان يعثر على ثغرة عند امبسون - اما الثغرة التي اراها انا فهي جملة الصريح بأن المسرحية في عهد الزباث كانت تقرأ على المسرح بامرئ مما نقرأها اليوم لا بأبطاً - ولكن كل الثغرات تافهة لا يؤبه بها . وقد يخطئ امبسون وهو مسرع غير ان عمله - بمعنى شامل - دراسة عارية عن الخطأ - من ناحيتي النص والتاريخ - ومن طراز رفيع . ومن الغريب انه يمنح النصوص الدراسية احترامه الفائق ولكنه يرى فيها نوعاً من شعر رفيع غير صائب ولعل هذا أشد اساءة للدارسين من الرفض الصريح لما يعملونه . ومن ألمع الفصول وأحفلها بالذكاء في كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » فصل عنوانه « ملتن وبتلي » يتناول فيه « الفردوس المفقود » من خلال التصحيحات النصية ، والقراءات الواردة في طبعات بتلي وخصمه زخاري بيرس ، وهو يضرب بقراءاتها مثلاً على تركيز الالهية ، دون ان يفهمها ، وهذا بعينه هو الطريقة التي يقدم بها هنري جيمس في قصصه معنى جيداً ، يسرده شخص غير فاهم لما يقول .

وهناك جانب كبير من الكتاب لم يزد على ان يكون استمراراً لتتبع تفريعات الغموض ، مع ان امبسون يحاول ان يتجنب استعمال هذه الكلمة . ومن وقفاته النموذجية في هذا الكتاب عثره على تعليقة في طبعة اكسفورد من ديوان مارفل ، تبرز « معنى مزدوجاً متعارضاً » ، ورد في دوبيت من قصيدة « الحديقة » ثم يعلق على ذلك بان هذا الغموض نفسه (الذي

يسميه « المعنى المزدوج » او « وقفة الترجيح ») يتخلل كل عبارة اخرى في القصيدة . وحيانا تتجاوز ضروب الغموض مدى القصيدة وناظمها ، واذا بها تصيب سواد قلب التعبير الاجتماعي بالكلمات ، كالتعليق الذي كتبه امبسون على المصطلح الفكتوري « رهيف » delicate إذ قال : « إن العبارتين العميقتين المشمولتين في هذه اللفظة بما احتشد فيها من معاني هما : (أ) « لا تستطيع ان تجعل امرأة ما مرهفة الا اذا ارضتها ، وغمض من ذلك » . (ب) انها تتهيئ لانها كالجنة »

وكثيراً ما يحصل امبسون على دقائق المعاني ، كما يفعل بلاكور ، نتيجة للجهد الكبير ، لا بخففة من خفقات الالهام ، من ذلك انه يستخرج كلمة « اخضر » من شعر مارفل ، ويدرس كيف استعملت ، ويعين قرينة الافكار المتداعية المترابطة ، قبل أن يمضي للكشف عن نواحي الغموض في الخصرة ، وحيانا اخرى يقدم لنا عنقوداً من المعاني ، دون ان يذكر مصادرها ، ولما يعرف القارئ على وجه الدقة كم من المعاني التي اوردها امبسون كان مقبولا عهدئذ على نحو موضوعي ، وكم هي المعاني التي كانت من ابتكاره ، وفي خير الاحوال يختلط هذان الصنفان ، فتكشف بصيرة امبسون عن معنى قديم منسي ، او تكون مقنعة الى حد أن تجعل المرء يعتقد ان الرأي الذاتي الذي عرضه هو حتماً المعنى الصالح موضوعياً لكل زمان . وتفسيره لعادة استحضار الحقي في الاعراس ، في عصر اليزابث مثل نموذجي على هذا ، حين يقول :

ان الفصل الهزلي الذي يتخلل الحفلة التنكرية في الاعراس العظيمة وهو يعتبر في مستوى ادنى من المستوى الانساني ، كان يقوم مقام الحق الذي ينتج عن الفوضى ، ليظهر ان الزواج شيء ضروري ، فبدلاً من ان يسخر الجمهور بالعروسين ، يسخر منهما الممثلون في هذا الفصل فيؤدي وظيفة الجمهور ،

لكي يهدىء من شغف المحاضرين بالسخرية ، وليلد على أن الزواج اقوى من أن تضر به السخرية (كانت السخرية تدور على ان العروسين غير مخلصين او بريئين ... الخ) .

وهذا في اسطر هو ملخص طريقة امبسون في كتابه « صور من الادب الرعوي » : المعرفة والاستطلاع الاجتماعي والسيكولوجي ؛ التأكيد الانثروبولوجي على ان الشعائر هي المحور ، الوقوف بين بين ازاء الدراسة فلا قبولها تماماً ولا رفضها بتاتاً ، حضور معنى الغموض والتركيب ، ووجود المعاني المختلفة في مستويات مختلفة ومشمولات لا حصر لها ؛ الاهتمام الفكري للوضوح في كل شيء ، القراءة الدقيقة والدأب الكثير ، تجميع المادة المدروسة ؛ الميل دائماً للتعميم من المنهج الشكلي الى نوع يضم الشكل والمحتوى ؛ ألمعية الاستبصار وصوابه في النهاية . فلعل الرجل العروس في عصر الزابث لم يكن يستطيع أن يفسر لم كانت حفلة عرسه تضم ناساً حقى ولكن المرء يشعر حتماً انه قد يوافق على تفسير امبسون لو سمعه (أما خصم هذه الطريقة فقد يقول في جوابه : هذا صحيح ولكن الشخص الوحيد الذي يملك ان يفضي اليه بهذه الحقيقة هو احد اولئك الحمقى) .

٣

استمدَّ امبسون كتابه الثاني من موروث في النقد النوعي ، غير انه ليس موروثاً قديم الأصول ، بل ينبع ، في قليل او كثير ، من ادب القرن الثامن عشر الانجليزي (وان كانت هناك بواكير منه اقدم من ذلك تعود الى بن جونسون والى فكرة دريدن عن المسرحية « الملحمية » والى غير هذين) وقد لاحظ امبسون اصوله المتصلة بالنوع « الزعوي » ، وربما كانت هي التي اوحى اليه بالكتاب ، وذلك حين قال في الفصل الذي كتبه عن « اوبرا الشحاذ » ان سويقت الملح الى غاي بانه يستطيع ان

يكتب ادباً رعوياً يصور به نيوغيت * . غير ان إشارة إمبسون هذه غامضة لأنها قد توحى لسامعها بأن غاي ربما كان يظن انه حقق ذلك ؛ لكن القصة الحقيقية كما رواها بوب في « احداث سبنس » Spence's Anecdotes تدل على خلاف ذلك ، قال بوب :

« كان الدكتور سويفت قد اقترح ذات مرة على المستر غاي ان قطعة رعوية عن نيوغيت قد تكون شيئاً مستطرفاً ، ومال غاي الى ان يجرب ذلك بعض الوقت ، ولكنه فيما بعد فكر ان من الخير لو انه كتب رواية هزلية حسب الخطة نفسها ، وهذا هو الذي اوجد « اوبرا الشحاذ » فبدأ بها ؛ ولما ذكرها لسويفت ، لم يرتح الدكتور كثيراً لهذا المشروع . إذن كان سويفت هو اول من خطا خطوة في تجريد الموضوع حين رأى ان المنظر الرعوي الادبي قد يتخذ مجاله في نيوغيت ، ولكن غاي قام بالخطوة الثانية ، وربما لا شعورياً ، من الاقتراح الذي سمعه ، فكتب هزلية عن نيوغيت ، رعوية في اساسها ، بينا برهن لسويفت انه عاجز عن متابعته . غير ان الخطوة الاخيرة وهي التحدث عن نوع « رعوي » يعبر عن نزعة رعوية لم تتحقق الا حين كتب هازلت « محاضرات في الشعراء الانجليز » (١٩١٨) Lectures on the Eng. Poets حيث قال :

« الرعويات الجيدة التي في لغتنا قليلة فعاداتنا ليست أركادية* ، ومناخ بلادنا ليس ربيعاً دائماً ، وعصرنا ليس ذهبياً ، وليس لدينا ادباء رعويون يساوون ثيوقريطس ، ولا منساظر جميلة كمناسظر كلود لورين ، وخير ما في « يومية الراعي » التي كتبها سبنسر اسطورتان هما : قصة الأم هبرد وقصة السنديانة والعليقة ، وثانيتها قطعة فذة من الخطابة كالخطب

* حي من احياء لندن

** نسبة الى اركاديا في بلاد اليونان وبها يتغنى الشعراء الرعويون .

الفصيحة التي تلقى في مجلس الشيوخ . وقد خلف كل من براون ، الذي تلا سينسر ، وودرز قصائد رمزية ممتعة من هذا النوع ؛ اما قصائد بوب فانها مليئة بزخرف غث وتضع رث حتى كأنما هي صورة امير من امراء المملكة كان يجلس لرسام يرسمه ، وييده محجن وعلى رأسه قبعة منتصبة ، وهو يتسم في هيئة تافهة جوفاء آخذة بحظها من الطبيعة والزيف . واما اركاديا التي كتبها السير فيليب سدني فانها اثر خالدة للقدرة المنحرفة ، لا تظهر فيها صورة فذة في جمالها ، كصورة « الغلام الراعي » ، الذي يسترسل في تنعيم شبابه وكأنه لا يريد ان يكبر ، الا مرة في كل مائة صفحة من صفحات الفوليو ، فهي مغمورة تحت اكوام من السفسة المتوتية والاناقة المدرسية ، وليست هي ابدأ مشبهة لصورة نيكولاس بوسين التي بصور فيها بعض الرعاة يتجولون صباح يوم من ايام الربيع ، ويبلغون قبراً نصب عليه هذا الشاهد « انا ايضاً كنت اركادياً » . ولعل خير اثر رعوي في لغتنا هو القصيدة الثرية « الصياد الكامل » لواتون ، فذلك الاثر المشهور ذو جمال وامتعة رومانتيكية ، يساويان ما فيه من بساطة ، وينجان عنها . ففي وصف الكاتب للشخص نحس بتقواه وانسانية تفكيره ... فهو يمنحك الشعور بالهواء الطلق ونحن نمشي معه على طول الطريق المغبر ، او نستريح عند ضفة النهر تحت الشجرة الظليلة ، وحين نراقب الصيد ذا الزعانف نستشعر بجمال ما يسميه هو : « صبر الصيادين الشرفاء الفقراء وبساطتهم » .

هذا شيء قريب الشبه من استعمال اميسون لمصطلح « رعوي » ، وقد انتقل فيه الشكل تجريداً ، واصبح نزعاً من النزعات ، وبقي لجورج براندز حين كتب « التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر » Main Currents of Nineteenth Century Literature في الدنيارك سنة ١٨٧٠ وما بعدها ان يخطو الخطوة النهائية الموصلة الى الاستعمال الذي

اوجده امبسون ، وان يرى في البروليتاريين النبلاء عند جورج صاند أفكاراً وآراء رعوية (دون ان يستعمل هذا المصطلح استعمالاً مباشراً) . وهناك مصطلح لنوع من الادب اشيع استعمالاً من رعوي وهو « قوطي » ، بدأ ايضاً في القرن الثامن عشر ، عند اسكندر بوب ، فقد كتب يقول في شيكسبير : « على الرغم من كل اخطائه وعلى الرغم من كل ما في مسرحياته من شذوذ ، فقد ينظر المرء الى آثاره بمقارنتها مع آثار أكثر منها نظاماً وصقلاً كما ينظر الى قطعة قديمة عظيمة من الفن القوطي إزاء مبنى نظيف جديد » وقد استمر الاسقف هرد ووربرتون يستعملان هذا المصطلح النوعي « قوطي » . ووسع الدكتور جونسون في درجة مدلوله حتى شمل شيكسبير ، فتحدث مثلاً عن « أساطيره القوطية الغيبية » . وقد استعمل لفظ « قوطي » كمصطلح أدبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر منتقلاً بالتدريج في ثلاث مراحل : وصف تحقير ووصف استحسان ، وبينهما مرحلة حيادية لا الى هذا ولا الى ذاك . وخلال النصف القرن الاخير أكثر منه الدارسون والنقاد الالمان ومن اشباهه اكثراً غريباً . وفي آخر القرن الماضي بدأ مؤرخ الفن ألويس ريل البندقي هذه الحركة (التي نزلها اليوم اشبنجلرية) بتسمية كل شيء يشبه في الاسلوب الفن الروماني المتأخر : « روماني متأخر » او « رومانسك » مهما يكن شكله أو زمنه . وفي اول عقد من هذا القرن أتم فلهم فورنجر افكار ريل وان كان اختار أن يتخصص في النوع المسمى « قوطي » ومنذ ذلك الحين وسع علماء آخرون مثل كارلنجر وفايسباخ وفلفلين في الانواع حتى شملت ايضاً الكلاسيكي ووليد النهضة والباروكي والروكوكو . ووجد النقد الالماني الحديث صوراً من الباروكي في شعراء الانجليز في القرن السابع عشر على تفاوت فيما بينهم مثل

* اذا ذكر الروكوكو في الشعر عني به ما انشئ منه في بلاط السلطة المطلقة ، ومن يحاكيها من البرجوازيين ، وهو غزلي شهوي يعنى بالمسائل الاخلاقية من الزاوية الجمالية فحسب .

دن وملتن ودريدن ، كما وجدوا صوراً من الروكوكو عند الشعراء الانجليز
ابناء القرن الثامن عشر ... الخ .

وهناك نقد الماني ارضن في استعمال الانواع وهو اقرب وشيجة بطريقة
امبسون ، اشار اليه ولتر باتر في كتابه « استساغة » Appreciation
فقد لاحظ ان « روميو وجولييت » تضم ثلاثة اشكال ادبية - وهي
السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس - تحت شكل اكبر هو الرواية
نفسها « والوقوع على هذه الفكرة من ايادي النقد الالماني » . ومهما
يكن هذا النقد الالماني الذي يشير اليه باتر ، فان هذا النقد قد حقق مهمة
امبسونية كاملة : اذ انه جرّد الطبيعة الاساسية والتزعة في كل من السوناتة
والاغنية الغجرية واغنية العرس من خصائصها الشكلية السطحية واستعملها
بنوعيتها طرقات او عوامل في المسرحية .

ولعل اكثر اشكال النقد النوعي طموحاً هو ما قام به فردنند برونيتير
الناقد الفرنسي والمؤرخ الادبي . فمذ كتابه « تطور الانواع الادبية » (١٨٩٠)
حتى دراسته لبلزاك (١٩٠٦) ، على الاقل ، كان كل عمله وقفاً على جهد
عملاقي واحد ان لم نقل وحشي : وهو ان يكتب شيئاً في الادب مساوياً
« لاصل الانواع » الذي كتبه دارون تتطور فيه الاشكال الادبيية من
البساطة الى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتتحول ثم تصل كمال النضج وتموت
بينما الاشكال الناشئة الجافية ، اذا احسن تكييفها ، تبقى بعدها وتخلفها
وعلى يديه يصبح الشكل الادبي عضوانياً يتطور بغرابة بمعزل عن صاحبه
بل يتحكم ، حقيقة ، في مصير نفسه إذ تعتمد قيمة الاديب حينئذ على
حسن جده في ان يدرك زماناً يتيسر له فيه نضج شكل ولغة ويصبحان
في متناول يده .

ولو ان الذي قام بهذه الدارونية الأدبية رجل - اقل كفاءة لتمخضت
عن بلاهة ، ولكنها انتجت نقداً جيداً لا يخطئه التقدير ، وما ذلك الا

لأنها لظفت باطلاع برونتيير الواسع ، واحساسه المرهف ، وذوقه السليم ،
 وادراكه ان تعميماته ، في الجملة ، مجازية لا علمية . وحين يعرف برونتيير
 « الكلاسيكي » مثلاً بأنه ذلك النوع من الادب الذي يتم وجوده حين
 تنضج في وقت معاً لغة شعب وشكل ادبه واستقلاله الادبي ، وحين
 يؤكد ان الاثر الادبي قد يكون « كلاسيكياً » ومع ذلك يظل هزيباً غير
 اصيل - حينئذ يكون برونتيير منهمكاً في نقد نوعي مضاداً لنقد امبسون .
 فيينا يخلق امبسون « نوعاً » بانتزاعه نزعة ثابتة اصيلة من اشكال قد
 كيفها التاريخ ، يعرف برونتيير « النوع » بأنه شكل نهائي لا يتطور الا
 تحت شروط تاريخية ثابتة اصيلة . وكلا الرأيين تاريخيان ديناميان ولكن
 رأى برونتيير يتميز بأنه لاحق بنظرية التطور الغائية وليدة القرن التاسع
 عشر وانه يرى في النوع عضوانية مصممة تغير من شكلها كلما طورت
 حولها مستتبعات قوية . اما رأي امبسون فانه وليد القرن العشرين وقد
 غابت عنه الغائية واصبح النوع يتغير فيه بتغير الشكل ، ولا غاية فيه
 وراء ذلك . وامبسون لا يستطيع ان يرضي تماماً الا الفكر الحديث ولكننا
 من صميم افئدتنا نستحسن « جنات » برونتيير المحبوبة المنظمة بينا نحن
 ننكرها عليه ولا نرضى بها .

فاذا تجاوزنا امبسون والاثر الصغير المستمد من كتابيه وجدنا ان كل
 النقد النوعي المعاصر - تقريباً - يستعمل النوع ليتحاشى التحليل ، اي
 هو نوع من القاء الشيء في زاوية الاهمال . وهذا النقد النوعي في أرداد
 احواله يشمل المراجعات السهلة ، والاستعمال الآلي الاجوف لكلمات مثل
 « رومانتيكي » و « كلاسيكي » و « واقعي » و « رمزي » وهو في
 خير احواله او ، على الاقل ، في وضعه المحترم ، موروث غريب فيما
 كان لولاه تاريخاً ادبياً قيماً يمكن ان نسميه « العناوين الرفيعة » . ويبدو
 ان هذا قد ابتدأه براندز بكتابته « التيارات الرئيسية في ادب القرن

التاسع عشر « فقد لجأ براندز الى هذا النقد النوعي في الفصل الخامس اي في الجزء الذي يدور حول جماعة يعجز براندز عن دراستها ، اعني الادباء الانجليز في النصف الاول من القرن التاسع عشر . وتخلق عناوين فصوله تميزات نوعية تحكيمية مثل « الطبيعية » و « الانسانية الجمهورية » و « والطبيعية الراديكالية » و « الواقعية الكوميديّة والتراجيدية » وهكذا ، وتحاول الفصول هذه ان تلتصق تحت العناوين مضامين ، فلا تصيب الا نجاحاً ضئيلاً .

والنقط بارنغتون هذا العيب ومزجه بظواهر مفيدة استمدّها من براندز فاذا كتابه « التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي » واذا بعض عناوين فصوله مثل « الحر الداعي الى قسمة الارض » و « الحر الذي يدعو لحرية الارقاء » و « الحر البيورتاني » و « الناقد المثالي » و « الاقتصادي المثالي » و « الحاكم المثالي » - اذا بها جميعاً تنساق في تحكم مشابه بهذه القسمة النوعية . واكبر وارث لهذه التركة في الأيام الاخيرة هو هاري سلوخور ، فقد وضع في كتابه الاول « ثلاثة من اساليب الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man ثلاثة انواع هي : الاشتراكية الاقطاعية والحربة البرجوازية والنزعة الانسانية الاشتراكية . اما في آخر كتبه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost فقد تشعب هذا الميل عنده وتولد عنه عناوين نوعية جوفاء مثل الحرية البوهيمية والنفي العالمي والصلب الدنيوي والاستنقاذ الجمالي والاستعلاء الارستقراطي والاستعلاء الديموقراطي والفاشية الفأوسية واليهودية الروحية والذاتية البوهيمية . واخيراً تبقى طريقة إمبسون كما عاجلتها الايدي الاخرى فقبل ان يقرأ كنت بيرك « بعض صور من الادب الرعوي » - فيما يظهر - وضع تخطيط كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History وهو توسيع مشابه للانواع الشعرية ومنها - الملحمة والمأساة والمهابة والفكاهة

والمرثاة والمجائية والمعارضة المجونية والشعر التعليمي - ويقول في كتابه ان « الشعر الرعوي » الذي افرد امبسون يقع ، فيما يبدو « في منطقة بين الفكاهة والمرثاة ومعه عناصر هامة من الشعر الملحمي » . وفي هذه الفقرة نفسها يكتب تعليقة في الحاشية ذات انحاء باهر ورد فيها ان قصيدة « ليسداس » * ليست تدور حول ادورد كنيج بل حول ملتن ، ويقول : « كتبت هذه القصيدة عام ١٦٣٧ وارجل ملتن في سني ١٦٣٨ ، ١٦٣٩ . وفي خلال العشرين السنة التالية كرتس ملتن كل جهوده للنثر الجدل ، باستثناء سوناتة عارضة .

فهذه التواريخ ، اذا شفعنا بها مضمون القصيدة ، قد تبرر اعتقادنا ان « ليسداس » كانت رمز موت لنفسه الشاعرة وقد قلتها فترة انتقال (اي فترة « التطرح في الاسفار ») ثم ركز نفسه على الكتابة بالنثر ، وفي خلال فترة النثر أخفى « الملكة التي كان اخفاؤها أخا الموت » باستثناء تلك السوناتة التي كانت وليدة مناسبة .

ومنذ ايام الدراسة كان ملتن قد رسم لنفسه ان يكتب قصيدة واسعة المجال وتثبت به هذه الفكرة فلم تغادره ابداً ، وفي حدة اشتغاله باصدار النشرات السياسية ظل يتلمس الموضوع المناسب (وفي إحدى الساعات صمم ان يكتب عن هبوط آدم) ، وفي « ليسداس » يعترف انه يحمل نفسه الميئة معلقة وانه لا بد ان ينبعث حياً ذات يوم . وبعد مراسيم الخشوع الجنائزية التي يبثها فيما يستنفره من مواكب الازهار يضيف هذا القفل الشعري :

« كفكفوا غرب الدموع ، ايها الرعاة الحزونون ، كفكفوا غرب الدموع
لان ليسداس ، مبعث أساكم ، لم يميت »

* اسم ورد عند ثيوفريطس شاعر الرعاة ، واتخذ ملتن كناية عن صديقه ادورد كنيج الذي مات غرقاً .

وإن كان الشبح المائي قد احتضنه ؛
كذلك تفرق ذكاء في قرارة الماء
ثم تنتفض ويذر قرنها المتدلي
وتصف ذوائب نورها ، وتتوهج ببريق ذهبها الجديد
على صفحة افق الصباح
وكذلك ليسداس ... »

وبقي الشاعر حياً على رغم منازعة الموت له ، وعند عدة الملكية بعد
زوالها في ايام كرومول ينتعش حياً ، وفي بعده على نفسه بكتابة
« الفردوس المفقود » وإن عاد الى رحم الشعر كواحد من ذوي « الأفواه
الخرس » التي تحدث عنها في قصيدة « ليسداس » .

تُرى اتقبل هذه اللفتة من بيرك الاستاذ ليونارد براون بجامعة
سرقوسة أو سبقه اليها أو اوحى بها الى الناقد الاميركي ؟ مهما يكن وجه
المسألة ، فان براون صرف في العقد الرابع من هذا القرن بعض الوقت
وهو يدرس ليسداس وثلاثاً آخر من المراثي الانجليزية الرعوية الكبرى
وهي أدونيس لشلي ، والذكر لتيسون ، وترسيس لآرنولد ، ولكنه
لم ينشر تلك الدراسة . وقد وقع على الكشف الفذ حين أعلن ان المراثاة
في كل حالة تتحدث عن الموت الرمزي للشاعر ، متقمصاً صديقه ، وهو
في تمنيه الحياة لصديقه كان يعلن عن الولادة الفنية الجديدة لنفسه ، في
صعيد آخر . وقد انتزع براون « المراثاة » وجعلها عاملاً مشتركاً — كما
انتزع اميسون « الشعر الرعوي »^(٤) — أي جعلها نوعاً ادبياً جوهره الموت

(٤) ان « المراثاة » كما يراها براون ، شميرة للموت والولادة الجديدة أقرب الى الأصل والى
جوهر الشيء الذي صدرت عنه كلاهما اي الرعوية البابلية الرثائية (كما يمثلها النواح على تموز)
من اصطلاح « رعوي » عند اميسون فانه يظل على تركيبه مثلاً للزعة ، ويقلل من القدرة
التطهيرية للشميرة المتضمنة فيه .

الرمزي والولادة الجديدة اللاحقة للموت في مرحلة انتقالية عند الشاعر حتى اننا نستطيع ان نطبق هذه الفكرة على آثار متباينة الاشكال مثل « الجبل السحري » Magic Mountain لتوماس مان و « العاصفة » لشيكسبير ومن المؤسف ان الاستاذ براون لم يشأ نشر دراسته هذه عن المراثة وهي خير دراسة مسهبة في باب النقد النوعي يمكن ان تنافس ما حققه امبسون في « الشعر الرعوي » - فيما اعلم - وقد كانت إذن تكون طليعة وحافزاً لعدد من الدراسات الامبسونية المشابهة عند النقاد ؛ واذن كانت تصقل وتنفيد في بحثها عن القيمة والجوهر انواعاً ادبية ادركها البلى مثل ملحمة واغنية ، واغنية عرس .

٤

إحدى المشكلات التي تثيرها هذه الطرافة الظاهرة في نقد إمبسون هي علاقته بسائر النقد والنقاد . وتقوم اقرب الصلات طبعاً بين نقده ونقد رتشاردز الذي كان استاذة بكلية ماجدالن بكمبردج والذي اوحى اليه بكتاب « سبعة نماذج من الغموض » ، إن لم يكن مصدر وحيه في كل آثاره . كتب رانسوم يقول : « التليذ اللامع شهادة حديثة لاستاذ لامع ، ولقد كانت شهرة رتشاردز تتأثر لو انه لم يصنع شيئاً إلا بان كان مصدر وحي لامبسون » . وقد خط امبسون اعترافه بدينه لأستاذه ، مرتين على الاقل مرة في « سبعة نماذج من الغموض » فكتب في كلمة التصدير يقول : « ان المستر ا . ا . رتشاردز وكان حينئذ الاستاذ المشرف على القسم الاول من امتحان الشهادة الانجليزية ، قد طلب اليّ ان اكتب هذه المقالة واخبرني عن امور كثيرة ادرجها فيها فدينني له كبير بمقدار ما يكبر الناس هذا العمل » ؛ ومرة في « بعض صور من الادب الرعوي » حيث كتب في فاتحة الفصل عن « حديقة مارفل » : « تبيأت

لدراسة هذه القصيدة حين استمعت الى حديث جديد للدكتور رتشاردز عن جدل فلسفي في آراء منكايوس . وفي كلا الكتابين تجده يقبس اقتباساً كثيراً من آثار رتشاردز .

وكل كتاباته ، بمعنى اوسع ، قد اوحى بها رتشاردز على التعمين من حيث ان كل ما كتبه انما هو تطبيق لنظريات رتشاردز عن طبيعة المعنى والتفسير الشعري ، كما ان المبدأين الاساسيين لكتابه « الغموض » و « الادب الرؤي » متضمنان جميعاً في كتاب « معنى المعنى » وقد اعتمد في دراسته ، اساساً مبدأ الاستمرار الذي تقدم الحديث عنه ، مستمداً له من رتشاردز ، اعني ان التجربة الشعرية تجربة انسانية كأى تجربة اخرى ويمكن دراستها بمقارنتها الى غيرها ، واستمد امبسون من رتشاردز ايضاً العقلانية التي تجعله يؤمن ان اي شيء في النهاية يمكن اخضاعه للتحليل ، والطبيعية التي تجعله يفضل شيئاً « محسوساً » على شيء « سحري » . زد الى ذلك انه مدين لرتشاردز بالانجاء الفيزيولوجي الذي يقوده لبحث النثر وايقاع الشعر بنسبة دقات القلب في « سبعة نماذج » ، مدين له ايضاً بالاهتمام بالجزء الاستقبالي من عملية الابصار والنقل التي تتمخض لديه عن اختتام حديثه في « اوبرا الشحاذ » بعدد من ردود الفعل لدى الجمهور ، وهي ردود فعل مركبة نظرية ساخرة . كذلك فهو مدين له بعنايته بالانجليزية الاساسية وبرغبته في الشرق (وربما اوحى بهذا دراسات رتشاردز الشرقية والتعليم في الصين وكتساب عن منكايوس) بل مدين له بالنغمة التعليمية وبعقيدته في الكلمات ذات المقطع الواحد وهو يتردى فيها بين الحين والحين (« ان الفكرة ، التي ترى ان دس حقائق اضافية حول وجهة نظر ما تجعل الاسطر ابعد على الامتاع ، لمي مجرد خطأ ») .

ومع هذا فان امبسون ليس دائماً في موقف المتلقي لتأثير استاذة بل

له هو تأثير كبير فيه . يقول رتشارد ابرهاردت الذي زامل امبسون في دراسته على رتشاردز بكمبردج ، في مقال نشره بمجلة أكسنت ، صيف ١٩٤٤ ، عنوانه « شعر امبسون » :

أهلب تلميذ رتشاردز خيال استاذة وفهم الاستاذ قيمة تلميذه ، على التو . ومع ان الدين في ارتباط هذين المجدانيين منذ سنة ١٩٣٧ هو دين امبسون لاستاذة ... فان الاستاذ استغل الارهاق في عقل التلميذ ، وكان من الحكمة بميث رأى في بوادر نقد امبسون ملحقاً طيباً لنقده ، وان اختلفت غايتاهما .

وكتب رتشاردز تعليقة عن امبسون نشرت في ربيع سنة ١٩٤٠ من مجلة فوربوزو Furioso يفسر بها منهج محاضرة امبسون في ييل عن كيفية تكون « سبعة نماذج » ، واذا حسبنا حساب تواضع رتشاردز نفسه في هذه الكلمة ، بقي فيها ما يشهد بأن خطة امبسون في تأليف كتابه كانت أكثر استقلالاً مما صورته كلمة التصدير . يقول رتشاردز :

كسب وليم امبسون شهرته اهل الامر بكتابه سبعة نماذج من الغموض ، وهو كتاب ظهر للوجود على النحو الآتي تقريباً : كان مؤلفه يدرس الرياضيات بكمبردج ثم تحول في عامه الاخير لدراسة الانجليزية ، ولما كان منتصباً لمجدالن فقد قيض لي ذلك ان أكون استاذاً مشرفاً على دراساته . ويبدو انه قرأ من الادب الانجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأ ما قرأه حديثاً وخيراً مني ، فكاد الامر ينعكس بيني وبينه ، ويصبح هو المشرف على دراساتي لا أنا . وفي زيارته الثالثة لي ، أحضر مع « لعبة » التفسير التي كانت لورا رايدنغ وروبرت غريفز يلعبانها بذلك الشكل غير المرقم من سوناتة

مطلعها « ان تبديد الروح في حماة العار » فأخذ امبسون تلك القطعة كما يأخذ الحاوي قبعته ، واستخرج منها حشداً لا يحصى عدده من الارانب الحية ، وحين انتهى من ذلك قال : « انك تستطيع ان تصنع الشيء نفسه بأي شعر ، أليس كذلك ؟ » . وكان هذا مبعوث العناية الالهية لأستاذ مشرف على الدراسات ، فقلت له « خير لك ان تقوم بذلك انت . ألا توائمني ؟ » . وبعد اسبوع أخبرني انه ما يزال يدقها بآلة الكاتبة على الورق . وهل أحاسب لو استمر في ذلك ؟ أبدأ وفي الاسبوع التالي مثل امامي يتأبط اضيارة سمكة من الورق المطبوع على الآلة الكاتبة بخط لا يكاد يقرأ — اي ٣٠ ألف كلمة او نحوها من الكتاب ، وهي لب موضوعه . لست أذكر أي نقد ادبي آخر كتب من يومئذ ، وكان ذا أثر نافذ متميز كهذا النقد . إن قرأت منه كثيراً على دفعة واحدة ظننت انك شرعت تلتقط زكاماً حاداً فاقراً قليلاً بعناية ، وقد تتغير عادتك في القراءة — الى أحسن ، فيما اعتقده .

اما بقية تعليقه رتشاردز فتحدث عن شعر إمبسون ، وتحدّثه بانه : « حديث حافل ، مصبوب باعجوبة في أكثر القوالب الشكلية ثباتاً » و « ميتافيزيقي في جذوره » ويقر بأن ذلك الشعر في بعض الفترات « انماث في الاستعارات الواهمة المحشودة المرصوفة حتى اصبح لغزاً » . أما اليوم فانه فيما يقول « عاد — كما يبدو مرة اخرى الى اول الشوط ليبدأ سيره على الجادة » . ويقدم لنا رتشاردز ، كي يقرر لدينا التنبيه الى المعنى الباطني العميق في شعر امبسون ، خبراً آخر بالغ القيمة ذلك هو تذكره قوله امبسون « ان في « أليس » اشياء تلقي الرعب في روع فرويد » . والشيء الغريب ان رتشاردز فيما يبدو يهتم بشعر امبسون ،

حقاً ، أكثر من اهتمامه بنقده ، وهذا الملحظ يجب الا يوحى بان شعره لا يكفل تقديراً بالغ الرفعة . ونخبرنا ابرهات ان رتشاردز ، « الذي قد يغتفر له محاباة استاذ عالم نحو تلميذ عالم » يظن ان امبسون خبير شاعر بين جميع معاصريه ، ومما يؤكد هذا ان رتشاردز في كتبه لا يزيد على ان يشير الى نقد امبسون او يقتبس منه باختصار - فيما أعلم - ولكنه في مرات عديدة يستطرد الى مدح شعره في اطراء بالغ . ففي كتابه « رأي كولردج في الخيال » يضعه في مكانين مع بيتس وأودن واليوت وهوبكنز ولورنس ؛ وفي « كيف نقرأ صفحة » How to Read a Page يقتبس رباعية من قصيدة امبسون « الشجاعة تعني الحرب » من ديوان « العاصفة المحتشدة » The Gathering Storm ويعلق عليها بقوله : « شاعر حديث - لديه ما يقوله اكثر مما لدى الآخرين ، وهو بكونه مؤلف « سبعة نماذج من الغموض » على معرفة - أكثر من سواه - بما يقوله وبكيفية ما يقول - يعبر عن مشكلة كل اديب بصراحة نادرة محبة في هذه الايات » ، ثم يزود هذا بصفحتين من التعليق في الحاشية . ومن الغريب ان هيو ر. والبول نفسه ، وهو احد تلامذة رتشاردز ، يشير الى امبسون في كتابه « سمانيات » Semantics لا على انه ناقد بل يضعه في قائمة الشعراء المحدثين الذين يعدهم « شخصيات عذبة خصبة » (مع انه يستعمل عبارة من « سبعة نماذج » في الملحق للتمرين على القراءة) .

وقد المح رتشاردز في تعليقه عن تكون « سبعة نماذج » الى المصدر الثاني الذي يعد امبسون مديناً له في طريقته ذلك هو لورا رايدنغ وروبرت غريفز ففي كلمة التصدير التي كتبها امبسون لكتابه يقول بعد اعترافه بفضل رتشاردز : « وانا استمد هذه الطريقة التي أستعملها من تحليل الأنسة لورا رايدنغ والمستر روبرت غريفز لسوناتة شيكسبير ومطلعها :
ان تبديد الروح في جمأة العار .

في كتابيهما « جولة حول التجديديه الحديثه في الشعر »
 A Survey of Modernist Poetry والاشارة هنا تنصرف الى الحديث
 المسهب عن السوناتة رقم ١٢٩ عند الحديث عن قصيدة لكنجز ، وقد
 بين كل من الآنسة رايدنغ وغريغز ان تهجئة شيكسبير وترقيمه في نسخة
 « الربع » انما صدرت عن وعي وانها مليئة بالمعنى مثل تهجئة كمنجز
 وترقيمه ، وان الناشرين الذين نقلوا نص السوناتة الى الإتهجة الحديثه
 واعادوا ترقيمتها قد بسطوا كل ما فيها من غموض أو معانٍ متشابهة
 الحبك وجعلوا كل امكاناتها واحدة لا مكثرة . ولا ريب في ان تحليلها
 للقصيدة عمل جميل ، اهل لأن يدفع بامبسون قدماً ، اما بقية الكتاب
 فليست بذلك ، وليست كفاء بمستوى النقد الجيد حتى في نظر القراء
 حينئذ (١٩٢٧) . ويهدف المؤلفان فيه الى التمجيد والدفاع عن
 اليوت وكنجز والآنسة سيتول والآنسة شتاين باعتبارهم منائر « للزعة
 التجديديه » ويوغلان كثيراً في ابراز فكريتهما حتى انهما يقومان باعمال
 هرقلية بطولية ، كأن يعيدا كتابة شعر كمنجز على نحو تقليدي ويعرفان
 الطريقة اللغوية عند الآنسة « تاين بمصطلح فلسفي . وذوقهما تحكيان
 قلقان فهما يحتران ستيفنز والدكتور وليز ويعدانها « تجديدين » زافين
 ويثنيان على مساريان مور ، ولكنهما يضعان آثارها في صف « الحقائق
 النثرية المألوفة » . ويسيثان قراءة اليوت اساءة صارخة ، فيتخذان تحليل
 الطلبة الجامعيين المعروف ، بنثر قصيدة « الياب » شاهداً عليها ،
 ويعتبرانه صورة للحقارة الحديثه في مقابل الرومانسية في عصر الزايت
 ويخططان فهم السر في كثير من الاشارات والحبيكات الساخرة التي تقدم
 لنا « بربانك مع بايدكر » و « بلايشتاين وفي فه سيجار » (وان اهل
 البندقية في ربان مجدهم كانوا ذوي حضارة تجارية كاليهود تماماً) وعلى
 العموم يبين المؤلفان انهما لا يعبان بأن يعرفا ما يجعلانه ، وهو وفير

(هائنا ايضاً نترك هذه الاصول لنقاد يعتزون بالكشف عن هذه الاشارات اكثر منا « أهذا هو .. أو .. » « اننا نعترف باننا لا نعى .. الخ » .
وواضح ان امبسون استخلص زبدة ما لديهما .

وقد زعم كلينث بروكس في دراسته لتقد امبسون اننا قد « نرجع بالطريقة [الامبسونية] خطوات اخرى الى الوراء » ، فنراها في تحليل بيتس ذي الطابع « الامبسوني » لقول بيرنز « القمر الشاحب يغرب » وناها في قراءة كولردج لمقطوعة من « فينوس وأدونيس » . وهذا نوعاً ما مغالاة في تقدير تعليقة بيتس ، وهي اقرب الى تأكيد استحالة التحليل ، لا النص على التحليل – سواء كان هذا امبسونياً او غير ذلك .
قال بيتس في « رمزية الشعر » ١٩٠٠ :

ليست هناك ابيات ذات جمال حزين كهذين البيتين لبيرنز :
القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء
والزمان يغرب بي والهفتاه !

فهذان البيتان رمزيان تماماً . انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة – وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر ادراكها – فاذا بك تنزع منهما جاملها ؛ ولكن اذا اجتمعت هذه العناصر كلها معاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان والصيحة الحزينة الاخيرة « والهفتاه » فانها تشير عاطفة يعجز عن ان يثيرها اي نظام آخر من الالوان والاصوات والاشكال .

اما تحليل كولردج فانه امبسوني حقاً وقد يعد سلفاً لطريقته فيتناول كولردج المقطوعة الآتية :

بلطف لطيف أخذت يده بيدها :
زنبقة مزومة في سجن من الجليد

او عاج في طوق من المرمز
 فيا لصديق ابيض يطوق مثل هذا العدو الابيض .
 ويتخذها مثالا « للوهم » ويقارنها بالمتنوية الآتية من القصيدة :
 تأمل ! كغيم لامع يقض من السماء .
 كذلك هو ينساب في الليل امام عيني فينوس .
 ويحللها مثالا على « الخيال » . وفي كلا النصين يحاول كولردج ان يعرف
 بعضاً من المعاني والامكانيات الكثيرة التي تجعل هذين الانموذجين من الصورة
 امراً لا ينسى (قراءاته لها يمكن الحصول عليها في « بقايا أدبية » وهي
 موسعة مدروسة في كتاب « رأى كولردج في الخيال » لرتشاردز) .
 ومما يستحق ان ننوه به علاقة امبسون بعديد من النقاد الاميركيين ،
 واغرب العلاقات هي التي تربطه بكنث بيرك ، فاني فيما اعرفه من آثاره
 لم أجده ابدأ ذكر بيرك او واحداً من كتبه ومع ذلك ، فاما انه قرأ
 بيرك وتشرب اثره دون ان يذكره ، او ان توارد خاطريهما أمر فذ ،
 فالفكرة الاساسية في « بعض صور من الشعر الرعوي » تكاد تكون كلها
 تمريناً على تطبيق نظرة من اشد نظرات بيرك تفرداً وذكاء أي « رؤية
 التناسب في اللامتاسب » ، وما يزال امبسون يعث بمثل هذه التورية التي
 جعلها بيرك من اختراعاته الخاصة (التورية foil-soil في فصل عن « الحكمة
 المزدوجة » اوضح أمثلتها) . ولنقد امبسون ، بوجه عام ، طابع « بيركي »
 لا استطاع تعيينه عند نقطة معينة .
 اما بيرك فانه من ناحيته يشير كثيراً الى امبسون باستحسان . وفي
 كتابه « نزعات نحو التاريخ » يضع « بعض صور من الادب الرعوي »
 في صف مع كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الادبي » . وكتاب الآنسة
 سيرجن « الصور عند شيكسبير » ويعدها جميعاً « أهم » اسهامات للنقد
 الأدبي في إنجلترا المعاصرة » ويتحدث عن فكرته وقيمه في عدة صفحات .

وفي الملحق على كتابه « فلسفة الشكل الادبي » أدرج مراجعته الحافلتين بالتقدير لكتاب « بعض صور ... » وكان قد نشر اولاهما عن الطبعة الانجليزية بمجلة « شعر » والثانية بمجلة « الجمهورية الجديدة » عند ظهور الطبعة الاميركية . وكلتاها ثناء جهير على الكتاب وهما تعرفان نواحي القصور فيه على انها مقصودة للايحاء لا وليدة المنهج المرسوم ، وتزيدان الى تعليقات هوامشه لا الى عرضه الموثق ، وتنتهيان الى ان يسلك بيرك نفسه فيمن يوافقون امبسون في صور التشابه الادبي الاساسي لا في صور الاختلاف . واخيراً يفيد بيرك في كتابه « نحو الدوافع » إفادة خاطفة من فكريتي امبسون في « الادب الرعوي » و « الغموض » ، ويعترف بذلك في الحالين . وخلاصة ما هنالك في تصوير هذه العلاقة ان يقال : امبسون مدين لبيرك او يتوارد خاطراهما ، وبيرك يتقبل افكار امبسون باستحسان ويفيد منها شيئاً .

اما اكبر تأثير لامبسون فيظهر عند ناقلين اميركيين آخرين وهما جون كرو رانسوم وكليث بروكس . فقد كتب رانسوم عنه باسهاب اكثر مما كتب اي ناقد آخر ، وخصص له الجزء الاخير ، ومقداره ثلاثون صفحة من فصله عن رتشاردز في كتاب « النقد الجديد » . وكتابه عنه . باللغة الحماسة فقد كتب يقول في احسد المواطن عن « سبعة نماذج » : « انني لاعتقد انه احفل الدراسات التي طبعت خيالا ، وان امبسون اذق قارئه احزاه الشعر ، واغزره مادة » . ويقول في موضع آخر : « اظن ان كتابات كهذه ، مضاء وصبراً وتسلسلا ، في الوقت نفسه ، لم يكن لها وجود في النقد قبل رتشاردز وامبسون » . ولا يقيد رانسوم هذا الثناء الا بقوله : ان امبسون يصرف همه في المقام الاول الى « المحتوى العرفاني » لا الى المشاعر في الشعر حتى اننا لنخشى ان تكون قراءاته مجاوزة لطورها قليلا ، وان لديه خيالا زائفاً (ويقول رانسوم ان ذلك خير من الخيال الفقير) وان نقده حتى اليوم يحوم حول القصيدة ، اي

انه يتجه نحو ابراز « النسيج » اكثر من « البناء » . ومع هذا فان رانسوم يختم كل هذا بقوله :

يبدو انه ليس من المستحيل علينا ان نحصل على قراءات دقيقة من علاقات النسيج والبناء التي وجدها الشعراء حقاً .
نحقق الفرض في الماضي ، وخير ناقد موهوب في العالم لاداء هذه المهمة اداء جيداً هو ، فيما اعتقد ، المستر وليم امبسون ،
دارس انواع الغموض . فقد كانت دراساته ، حتى اليوم ،
ممارسة جانبية قيمة ، محايدة قليلاً لمشكلات النقد الكبرى غير
انه ربما كانت لديه عبقرية بعيدة الشأو لتقيم ذلك الشيء
الذي لا تدركه الحواس ونسميه « الموقف » الشعري . نعم
لدينا نقاد آخرون لا ننقصهم اقدارهم . غير ان دراساتهم
ليست كدراساته نفاسة وقيمة .

ويمكن فهم هذه الاستشكالات التي يثيرها رانسوم ، بل يمكن التقليل
من شأنها ، فيما اعتقد اذا نحن نذكرنا ان ما كتبه عن امبسون في كتابه
- وان كان قد نشره سنة ١٩٤١ - لا يتناول الا « سبعة نماذج من
الغموض » وانه ، ولا بد ، كتب قبل ظهور « بعض صور من الأدب
الرعوي » وفي هذا الثاني تحول امبسون ، على التعيين ، (إن كان فهمي
للمصطلحات صحيحاً) الى المشكلات التي يسميها رانسوم « البناء »
وعلاقات البناء والنسيج ، كما اتجه الى قراءات اقل انطلافاً من سابقتها ،
بعض الشيء .

وفي الوقت نفسه يثير رانسوم في حديثه عن امبسون الى ان هذا
الناقد « لم ينته من موضوع » الغموض ، وانه يثير القارىء الى أن يصنع
لنفسه تصنيفاً لانواع الغموض . وفي خلال القطعة كلها يتدفع رانسوم
ليعمل بدقة تصنيفه الخاص ، فيستخلص : النوع « المقيّد او الخبري »

والنوع « المعلق او المؤقت » و « الغموض النظري المحض في استعمال المجاز » اي التماذج المزينة : ٨ ، ٩ ، ١٠ (واقول على سبيل التعليق الساخر على هذا الموقف بأن الاشارة الوحيدة التي اشار امبسون بها الى رانسوم ، فيما اعلمه ، هي نوع من الحديث الهازيء المستخف ، في قطعة له عن كليث بروكس ، تناول به قصيدة لرانسوم تدور حول طفلة ماتت دجاجتها المدللة) . اما العلاقة بين امبسون وكليث بروكس فقد كانت ، على الأقل ، متبادلة لا من جانب واحد . فان الكتاب المقرر « كيف نفهم الشعر » تأليف بروكس وورن يشير اشارات كثيرة الى امبسون . ويعترف بروكس في مقدمة اول كتاب نقدي له « الشعر الحديث والاتباعية » المنشور سنة ١٩٣٩ انه « يستعير » من امبسون (ومن اليوت وتيت ويتس ورانسوم وبلاكور ورتشاردز وغيرهم) كما انه في المتن يقتبس من فكرته « اللامعة » عن الحبكة الثانوية في روايات عصر اليزابث وعن « اوبرا الشحاذ » ويذكر ما كتبه عن « الفردوس المفقود » . فلما ظهر هذا الكتاب راجعه امبسون في مجلة « شعر » ، كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ، ومع انه ردّ التحية بمثلها فوصف الكتاب بأنه « لامع » ، الا انه انفق اكثر وقته في اعلان مخالفاته للمؤلف : فهو على خلاف بروكس لا ينفي الدعاية من الادب ، ولا ينفي العلم ، وانه قد يعلن الحرب ايضاً على اكثر الموقف العام في الكتاب ، كما يعلنها على كثير من الاحكام فيه بأعيانها . ولما كتب بروكس ، سنة ١٩٤٤ ، دراسة في مجلة « اكسنت » لنقد امبسون ، تحمس فيها كثيراً ، وان كانت تمسّ بلطف زلات امبسون العلمية وعقلانية و « نزعته الذاتية » (وسنتحدث عن هذه الثلاثة فيما يلي) حتى انه ختمها بهذا المديح :

في هذا الوقت الذي تنذر فيه دراسة الادب بالانحراف نحو علم الاجتماع ، ويتنبأ فيه العارفون علناً بموت الدراسات

الكلاسيكية ، من المستحيل علينا ان نغالي في تقدير اهمية هذا النوع من النقد الذي يظل امبسون ألمع القائمين بشأنه . فليس هو حقاً الاديب القديم الطراز الذي يسحرنا فيجعلنا نؤمن على دراسته المريحة باقتباسه من لام وبعد ذلك يلقي علينا عند الانتهاء اقتباسه من هازلت . ومن ناحية ثانية ليس هو حقاً مجرد شاب لامع يحمل كيساً مليئاً بالادوات السيكولوجية . انما هو ناقد من اقدر نقادنا وأرصنهم ، ودراساته حافلة بنتائج ثورية اذا هي طبقت في تعليم كل الادب ، ثورية اذا اعتبرنا مستقبل التاريخ الادبي .

ومنذ السنوات الاخيرة من العقد الرابع من هذا القرن اخذ بروكس يستغل مبادئ امبسون في مراجعاته (في احدى المرات تحدث عن « اشعار مجموعة » لروبرت فروست ، مثلاً على « الشعر الرعوي ») . وفي احدث كتبه « الزهرية المحكمة الصنع » استمد من امبسون خلال هذا الكتاب ، مركزاً نظريته الجديدة في « التناقض » على فكرة « الغموض » ، معلناً الحرب ، في الوقت نفسه ، على قراءة امبسون الاجتماعية للجواهر والازهار التي تتورد غير منظورة في « مرثاة » غراي ، متهماً له بأنه يقتسر من القرينة تفسيراً سياسياً (وهو اعترض ألمع اليه منذ سنة ١٩٣٨ في « كيف نفهم الشعر » حيث طبع قراءة امبسون للمقطوعة وشفعها بهذا الواجب الثقيل المطلوب من التلاميذ تحقيقه : « انقد تحليل امبسون من حيث علاقته بالقصيدة كلها ») ثم راجع امبسون هذا الكتاب في مجلة « سيواني » عدد الخريف ١٩٤٧ واعلن عن مخالفاته له ، ودافع عن موقفه من « مرثاة » غراي ، وعارض بين دراسته ودراسة بروكس لقصيدة كيتس « قصيدة في زهرية اغريقية » وردّ عليه بروكس في العدد نفسه . ولا يستطيع احد ان يتكهن الى اين ينتهي هذا الجدل في النهاية .

وقد اشرنا من قبل الى اثر امبسون في بلاكفور والى اقتباس مود بودكين عنه ، وسنتحدث عن علاقته بجامعة مجلة Scrutiny . اما فيما عدا ذلك فنقول ان امبسون كان واسع الاثر ولكنه لم يُنقَدَ الا نقداً ضئيلاً فأثنى هربرت ريد على « تحليله اللامع » للغموض ، وأشار اليه ألان تيت باقتضاب ، وكذلك فعل روبرت بن ورن . واستمد آرثر ميزر من استطلاعات امبسون لمدة عشر سنوات ، على الاقل ، دون ان يفهمها جيداً ، أو هكذا تدل مراجعته للشعر الرعوي الانجليزي في مجلة « بارتران » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٧ حيث اثنى على امبسون بأعلى الفاظ المديح واعلن ان كل شيء تقريباً ابتداءً من « الجبل السحري » حتى « مالي وما ليس لي » To Have and To Have Not انما هو ادب رعوي بالمعنى الذي يقول به المستر امبسون . وقد أدى راندل جزل تحليلاً امبسونياً لامعاً عنوانه « نصوص من هيمان » Texts From Housman في مجلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٣٩ ، ولكنه لم يتحدث عن آثار امبسون فيما أعلم . وأثنى لودل على امبسون ، وعده احد خير خمسة من شعراء الانجليز الاحياء ، (والآخرين هم توماس واودن ومكنيس وغريفز) . وقدّم له توماس نفسه مديحاً ساخراً كشاعر ، نصف قصيدته الريفية « رجاء الى ليدا » وعنوانها الفرعي « برسم الولاء لوليم امبسون » اما وليم يورك تندال فقد اثنى على شعر امبسون في كتابه « القوى في الادب الانجليزي الحديث » وليس لديه ما يقوله في نقده الا انه يبلغ درجة الطريقة القديمة من « تفسير النصوص » ، وانه كتب بطريقة غير جذابة ، كما كتب نقد رتشاردز .

وادرج اسمه هربرت ملر في كتابه « العلم والنقد » Science and Criticism بين جماعة من النقاد المحدثين لا يبارون في « التحليل الحاد اللبيق » ويشير اليه اشارة او اثنتين ، ولكنه لا يتحدث عن نقده . وقد تقدم القول

بان دارسي شيكسبير ونقاده قد اجمعوا على مؤامرة من الصمت ليخملوا انتاجه ، مثلما فعل ايضاً ، على نحو اقل ، الذين كتبوا في الشعر الميتافيزيقي ، وهو مجال ادى فيه امبسون بعضاً من اكثر استقصاءاته المعية . واشد هجومين حادين على انتاجه فيما اعلم ورد اولهما ، وذلك شيء يلفت النظر حقاً ، في كتاب هنري بير « الالباء ونقادهم » . حيث وصفه ، في احد المواضع هو ورتشاردز بأنها يستخرجان « قتراناً متناهية في صغرها » وفي موضع آخر بانهما « يغريان المراهقين وقتياً » ، وورد ثاني الهجومين في كتاب « على اصول وطنية » On Native Grounds لالفرد كازين ، الناقد الاثير عند بير ، فتحدث هنالك عن امبسون بتحقيق ، وقرنه بيلاك مور وبيرك ، وقال عنه انه « مساح للمجازات » يكتب « الغازاً تثير دهشته الذاتية » (مما يلفت الانتباه ان بير وكازين اللذين يتمتعان بادراك متعثر فاشل في العادة ، قد اصابا حين جمعاً خير نقاد معاصرين في صعيد واحد ، لكي يخصاهم بالهجوم .)

اما ما قاله جيوفري جرجسون في امبسون حين تجادلا على صفحات مجلة « شعر » : ان امبسون « نموذج لذي نظريات جامد وشاعر يلفق شعره بالسرقة من غيره » يكتب « مادة متضائلة تافهة لا تقرأ ، حتى انها لا تستأهل الاحانة او الهجوم » — اما هذا فقد يعزى الى ما يسوق اليه الجدل من جدّة وضيق في الخلق ، ولا يمثل بالضرورة رأياً موزوناً في تقدير نقده . واخيراً فان اقتراح فيليب ويلرايت ان يوضع المصطلح السمانتي « كثرة الدلالات » Plurisignation مكان كلمة « غموض » — ذكر ذلك في مقال له عنوانه « في سماتيات الشعر » . بمجلة « كينيون » صيف ١٩٤٠ — وكذلك استعمال ماغريت شلوش « غموض امبسون » تمريناً

• لا تزال صلة امبسون بالشعر الميتافيزيقي قائمة وقد كتب بحثاً مسهباً عن دن في مجلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٥٧

لفصل من الفصول في ملحق بكتابها « هبة الالسن » The Gift of Tongues فان هذين يمثلان بدء انسجام الدارسين مع امبسون ، انسجاماً قد يمتد فيشمل المعتنين بالقراءات المتعددة لنصوص شيكسبير .

٥

بقيت مشكلة واحدة عامة تتعلق بنقد امبسون وتحتاج معالجة : وهي مشكلة طبيعة القراءة الدقيقة ومشتملاتها . اما من ناحية تقليدية ، فقد كانت القراءة الدقيقة حقاً للكاتب الذي يدرس صنعة ادبية ، أو الاستاذ الذي يعلمها . وقد كانت الدراسة المسهبة حقيقة في الحالة الاولى نادرة ، وقد تكون نتيجة لاستقصاء الكاتب لصنعتة نفسها ، كما فعل هنري جيمس في المقدمات (وكما فعل هارت كرين ونيت في الايام الاخيرة بالكتابة عن شعرهما) ، وقد تكون نتيجة لبحث صديق ، مثل دراسة بلزاك المشهورة وعنوانها « دراسة للمسيو بيل » (وفيها انساق الى النقد الفني واقترح تحسينات على The Charterhouse of Parma بعد تلخيص متأن متدرج للحبكة في خمس وخمسين صفحة ، أو قسّد تكون وليدة عقل موغل في التحليل ، كالشيء الذي نراه في دراسات كولردج لشيكسبير . اما القراءة الدقيقة التي يؤديها استاذ ، فلدينا منها نماذج نتراوح بين أرفع انواع الدراسة ، وبين آثار جوزف ورن بيش ، في مثل كتابه « النظرة الى النثر الاميركي » The Outlook for American Prose خاصة ، اذ يدرس فيه الادب المعاصر بعين النحوي الضيقة ، ويبعد « مصححاً » كتابة عبارات لأدباء مثل جون ديوي ، كأنها موضوعات انشائية يكتبها طلبة . (كان خيراً لبيش لو أنه أنفق الوقت في مراجعة كتبه ، وتصحيح اسلوبه ، واستبعاد عبارات مثل : « Equine Excrementa » و « in a family way » وتغيير « Lester Jeeter » الى « Jeeter Lester » حيثما وقعت) .

ومهما يكن من شيء فان احدى مظاهر النقد الحديث ، على وجه الدقة هي هذه القراءة الفنية الدقيقة ، لا من حيث انها مظهر للعلم او لحرفة التعليم ، بل من حيث انها طريقة عامة من التحليل النقدي فقد ادخلها رتشاردز في النقد الحديث ، مثلما ادخل اشياء اخرى كثيرة . ولكن بما انه شغل نفسه بامور اخرى فان ما انتجه من القراءة المسهبة حقاً لا يعدو امثلة قليلة . ويصدق الشيء نفسه ، مع اختلاف في نوع الاهتمامات الصارفة ، على كنت بيرك ، وظل من نصيب امبسون وبلاكهور انشاء مقدار من الدراسة الدقيقة المسهبة على اساس من مبادئها . وقد كتبت جماعة الجنوب التي تلتف حول رانسوم عدداً لا يحصى من البيانات ، تلح فيه لا على ان القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هام للنقد ، فحسب ، بل على انها العمل الوحيد المشروع له . على ان رانسوم وتيت قد حققا منه نسبياً شيئاً ضئيلاً لأنها ، على شاكلة رتشاردز وبيرك ، مشغولان بالمشكلات النقدية العامة ؛ واحدهما بعيد من ميدان الادب ؛ اما كليث بروكس وروبرت بن ورن ، فقد بدءا انتاج مقدار من الدراسات المسهبة ، اعتماداً على مبادئ الجماعة ، ولكن بعض ما انتجناه ليس مسهباً ، على التحقيق ، وهذا قد يفسر اعجاب جماعة الجنوب بكل من امبسون وبلاكهور فانهما دون ان يكتبتا بيانات قد اخذا اهتبهما للعمل وانتجا ما انتجناه .

وهناك مدرسة من النقاد موفقة في تخصصها بالقراءة الدقيقة للنصوص ، وهي جماعة كمبردج القائمة حول مجلة « Scrutiny » بإنجلترا ولا تعرف بأمبركة الا قليلا وقد انضم اليها امبسون بعض الوقت (فصله عن حقيقة مارفل في كتاب « بعض صور » نشر اولاً فيها) . وقد صدر عن هذه الجماعة امضى قراءة دقيقة في عصرنا ممزوجة بمقررات اجتماعية ذات قيمة حقيقية وشمل ذلك ما كتب في المجلة نفسها (وما كتب في سابقتها

« حولية الآداب الحديثة » The Calendar of Modern Letters التي استمرت من ١٩٢٥ - ١٩٢٧ ومنها استخرج ليفز مختارات سماها نحو مقاييس نقدية (Toward Standard of Criticism) كما شمل مؤلفات ف. ر. ليفز ومؤلفات ك. د. ليفز ول. ك. نايتس ومجموعة مختارة عنوانها « Determinations » وكان ف. ر. ليفز أحد محرري المجلة وزعيم الجماعة . وقد اخرج للناس قسطاً وافراً من النقد الجليل الفائدة ، نقداً في خير احواله حين يكون فنياً او تفسيرياً ، وبخاصة اذا تناول المحدثين في كتابه « انجازات جديدة في الشعر الانجليزي » New Bearings in English Poetry واحياناً اخرى يفسد بالعيوب التي تصحب النقد الاجتماعي اي الميل الى وسم هذا الاديب او ذاك بمصطلحات مثل « هرب » و « انصرافية » او اتباع طريقة بروكس في بتر الادباء الذين لا يرضونه اجتماعياً ، مثل ينس وهنري جيمس ، او الاخذ بعقلانية القرن الثامن عشر التي تستعمل مصطلح « شعائري » بنوع خاص للتحقير ، او استعمال اسلوب تعليمي مفرق يدعو الناس الى اعتناق الشعر . وقد وضع ف. ر. ليفز نصب عينيه في كتابه « نظرة جديدة في القيم » Revaluation - وهو كتاب ظهر تبعاً في المجلة على شكل سلسلة من اعادة النظر والتقدير للادب - ان يراجع تاريخ الشعر الانجليزي ، ليرز بوضوح « قوة الملح الساخر » الميتافيزيقية (أو ما يسميه بيرك « رؤية التناسب في اللامتاسب ») جاعلاً منها الموروث الصحيح وهي محاولة سبقه اليها اليوت بطريقة غير رسمية (مع انه ناقض اليوت الذي أعلى من دريدن ، وخفض من شأن بوب ، فعكس ليفز ذلك) . وتبعه فيها كلينث بروكس (وحل المشكلة بأن أقصى كلا من بوب ودريدن من الموروث) .

اما ك. د. ليفز المختصة بباب القصص في المجلة فقد كتبت في « القصص وجمهور القراء » Fiction and the Reading Public دراسه ادبية اجتماعية

بالغة القيمة عن انحدار الذوق العام في إنجلترا منذ ١٦٠٠ مستعملة طريقة تصفها بما تستحقه حين تسميها « انثروبولوجية » . وقد قامت هي وليفز الآنف الذكر بهجمات حادة على الماركسية في العشر السنوات الاخيرة مع انها مدينان لها بطريقة تناولها للامور الاجتماعية . اما ل.ك. نايتس وهو احد محرري انجلة فرما كان المع محلل للنصوص بين الجماعة وقد حاول ان يطبق - تصريحاً لا ضمناً - الافكار الماركسية على الادب في كتابه : « الدراما والمجتمع في عصر جونسون » Drama and Society in the Age of Jonson والكتاب فيما يستوعبه فكرة لامعة ، ويشعر كانه مسن النوع الذي لو عاش كودول لكتبه ، ففيه بحث « في العلاقة بين النشاط الاقتصادي والثقافة العامة » بالكشف عن الاحوال الاقتصادية والاجتماعية في إنجلترا ايام اليزابث واليعاقبة باسهاب ، ثم دراسة الدراما بعرضها على نماذج من تلك الاحوال . امل في التطبيق ، فان الكتاب مخفي لعدة اسباب اولها : ان نايتس لا يطبق نظريات ماركسية ، على التحقيق ، (وان كان كتابه يقتبس من كل ماركسي ابتداء من ماركس وانجلز حتى ت.أ. جاكسون ورالف فوكس) وانما يطبق حتمية تاوئي الاقتصادية الاكثر بساطة من الماركسية . وثانيها ان كتابه لا صلب له ، وينقسم بجلدة في الوسط الى كتابين احدهما : خلاصة اقتصادية اجتماعية جيسدة والثاني : مجموعة من النقد الادبي التحليلي الممتاز ، دون ان تقوم بين الاثنين ادنى صلة . وثالثها ، ولعل هذا هو العامل الاساسي الكامن وراء الاخطاء الاخرى ، ان نايتس ، على انه يقتبس باستحسان مبدأ ماركس « ان الكيان الاجتماعي للناس هو الذي يتحكم في وعيهم » ، فانه يعجز عن ان يفهم ما عناه ماركس ، ويخطيء في ادراك سر هذه العملية ، واذا ادراكه له يحنى على هذا النوع من التبسيط المضحك : الكيان

• ورد هذا الاسم خطأ في الجزء الاول على الشكل التالي : نايت .

الاجتماعي للناس يتحكم في آرائهم ونزعاتهم . فلا تجده يعالج الانعكاسات العميقة للمجتمع في المبنى الروائي وانواع الصراع في المسرحيات ، بل يهتم بما تقوله الشخصيات عن المجتمع والمال والتملك ، اي يهتم بالصفحة الاجتماعية من تعليقاتهم لا بطبائعهم . وينتهي نايتس كتابه بمختارات من الخطب « تضم فكرة العصر ورأيه » وتعكس « مظاهر هامة من الموقف الاجتماعي » او تقدم « توضيحاً لحياة هذه الفترة » .

اما كتابه الثاني « كشف » Explorations وهو مجموعة من المقالات « عن ادب القرن السابع عشر في الدرجة الاولى » فانه عملية رصينة من التكامل الاجتماعي - الادبي . وفيه يقوم بعمل قيم بالالحاق على ان الادراك الجشطالتي للاستجابة العاطفية الركبة ، كلها عند القارئ يجب ان تكون نقطة البدء في النقد ، لا تلك التجريدات النقدية التقليدية من مثل « شخصية » و « حبكة » . وهو ينص على اهمية العمل الادبي من حيث هو وحدة يراد استقصاء نواحيها وعلى ضرورة ابتداء كل بحث من الزاوية الفنية ، وعلى قلة جدوى الكشف عن العلاقة بين الفنان والمجتمع (وما يزال يعتبرها موضوعاً اساسياً في النقد) من اي زاوية سوى اسلوبه الفني واحساس . وعلى الرغم من روعة هذه المبادئ النقدية يجيء الكتاب احياناً مخيباً للامال ، ذلك لان نايتس يرث عن ف . ر . ليفز فكرة « الحرب » (فيخبرنا ان هاملت تراجع هارب وما يجد هاملت استجابة في نفوسنا الا لاننا انهماميون ايضاً) وورث عنه عجزه عن ان يتذوق تماماً ادباء مثل بيتس وجيمس ، وازضاف الى هذا الذي ورثه قصوراً من ذاته ، وبخاصة احجاسه عن ان يسير بأي نقطة من البحث الى نهايتها البعيدة لئلا تشوه كلية العمل نفسه . ومع كل هذا فانه في خير احواله - اي حين يتمخض التحليل الاجتماعي الاصيل عن دراسة نصية مسهبة لاحساس شعري معين ، كما في مقاله عن

جورج هيرت - ينتج نقداً لا ينزل عن مستوى اجل ما لدينا من نقد ،
الا قليلا .

وتستمد جماعة مجلة Scrutiny أخيراً من رتشاردز كما تستمد من
اليوت ، وهي مدينة على طول الدرب كثيراً لامبسون . فقد تابع ف. ر.
ليفز انواع الغموض باصرار ، واعترف بفضل امبسون ، واقترح ان
كتابه « يجب ان يقابل باحترام » ، وفي ختام كتابه « اتجاهات جديدة في
الشعر الانجليزي » ، وجد ان قصائد امبسون « الفضة » وقصائد رونالد
بوتزال هي « الاتجاهات الجديدة » الوحيدة التي تستحق البحث منذ اليوت
وبوند . وقد افاد نايتس ايضاً من امبسون وبخاصة في كتابه عن هيرت
وتصيّد انواع الغموض (يفضل ان يتجافى عن هذه اللفظة ، ويستعمل
بدلها « التراكيب الجانحة » أو « تذكر شيئين في وقت معاً ») وافاد ، على
وجه العموم ، كثيراً من طريقة امبسون في القراءة . وفي الوقت نفسه
تراه قد نقد طريقة امبسون بشدة من زاويته الجشطاطية زاعماً ان امبسون
يحصل على معانيه الغزيرة بالتركيز على جزء من القصيدة واعتبار امكانات
ذلك الجزء بمعزل عما عداها ، ناسياً ان القصيدة كُـلُّـه قد الغيت فيه
بالضرورة اكثر تلك الامكانات . وهذه تهمة رصينة قوية من وجه ولكنها
تبدو ، على الجملة ، استعمالاً لمبدأ « العضوانية » للحد من المعاني ، لا لتظهر
التنظيم والروابط المتبادلة ذات العمق العظيم والتركيب في المعنى . (قد
وجه ليفز هذه التهمة نفسها ضد كل من امبسون ورتشاردز في « التعليم
والجامعة » Education & The University) .

ونشأت في الوقت نفسه مدرسة نقدية معاصرة ، تجعل مذهبها الرئيسي
رفض القراءة بتاتاً ، وكان البيان الناطق باسم هذه الجماعة هو « العقل
الأدبي » ١٩٣١ لماكس إيستمان ، فقد هاجم فيه كل الادب بانه « كلام
لا ضابط له » (« الآراء الغامضة القلقة المتناقضة في هذه الآداب

الانسانية ») . وتبجح معتزاً بأنه أخفق كقارئ (تهاافت ايستمان قائلا : أنفق جويس شهراً على استخراج اسماء خمسمائة نهر في جزء Anna Livia Plurabelle من كتاب « بقطة فينيغان » اما ماكس ايستمان فلم يستطع ان يجد الا ثلاثة انهر ونصف) . وقد وضع الكتاب ، بعامة ، ان مشكلة ايستمان الوحيدة هي مقتنه للشعر ، وعجزه أو إباطه من ان يقرأه بذكاء ، وأنه رفع هذه المشكلة الى مستوى طريقة نقدية . وهناك كتب اخرى تنهج هذا المنهاج ، منها بانجلترا كتاب « الاحساس والشعر » Sense & Poetry لجون سبارو وكتاب « تدهور المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (ف ل .) وكلاهما يشققان فنوناً من القول معناها ان الشعر الذي لا يفهمه كل من سبارو ولوكاس لا يمكن ان يعني شيئاً في الحقيقة . ومنها باميركة « القارئ لنفسه » تأليف مارك فان دورن وهو بيان يدعو الى القراءة سطحياً ، جهد المستطاع ، فهو بهذا يمثل « القارئ لنفسه » وكتاب ج . دونالد آدمز « شكل الكتب التي ستظهر » وهو انتصار كامل للعجز النقدي حتى انه يجعل ماكس ايستمان يبدو اديباً اذا قارناه به . غير ان هذه الجماعة تكاد لا تستحق هذا الحديث .

وشعر اميسون هو احد العوامل التي تؤثر في نقده وقد نشر منه « قصائد » Poems ١٩٣٥ « والعاصفة المحتشدة » ١٩٤٠ ، وهو شعر رصين هام ، حتى ولو لم يقدره المرء تقدير رتشاردز له ، كما انه شبيه بنقده : ساخر وكثيراً ما يكون عريض الفكاهة متعلقاً بالشكل ، وهو ميتافيزيقي بكل معاني الكلمة ، من معنى « جذر » كما يستعمله رتشاردز الى المضمونات العامة التي تدل عليها لفظة « Quirky » [اي المراوغة والتهرب والتلاعب] . وهو ذو ارتباط بنقده لانه يستعمل شكلاً نوعياً كالاشعار الريفية التي سبقت الاشارة اليها ، ولانه يعتمد في مبناه على

البيت الواحد ، ولأنه يتلمس التورية وانواع الغموض . وليس هذا كله فحسب بل هو وثيق الصلة بنقده ، خاصة في تلك الملاحظة النثرية التي يكملها بها ، قائلا في « تعلية على التعليقات » في « العاصفة المحتشدة » : « كثير من الناس (مثلي) يفضلون قراءة الشعر ممزوجاً بالنثر فذلك ما يعينك على المضي ذلك لأن الرسوم الشعرية قد تجاوزت عن الحياة العادية ، فاذا كان لديك جسر من النثر فانه يجعل الوصول الى قراءة الشعر امراً طبيعياً . وهذه التعليقات نقد امبسوني زاهر ، وتفسيرات للقصائد من ناحية ، وتوسيع في مداها من ناحية أخرى ، وتجيء مساوية لها من ناحية ثالثة . ويتحدث امبسون بتواضع عن « قلة كفاءته في الكتابة » ويبين ان في القصائد « نوعاً من متعة الالغاز » وان الملاحظات نغمة « كالأجوبة على لغز الكلمات المتقاطعة » ولكنه في الحقيقة ينسب لشعره من الغموض اكثر مما فيه . وبخاصة المجلد الثاني الذي يضم عدداً من القصائد السياسية في موضوعات صينية وترجمات يبدو انها من اليابانية ، ومعارضة ساخرة لاودن جائرة ، وقصائد بعناوين مثل « انطباعات من انيتا لوس » فكل هذا الجزء تدريباً ليس في الصعوبة مثل كثير من الشعر الحديث ، دونه في الجودة .

وهناك نهمة غريبة توجه احياناً الى امبسون وعلينا ان نواجهها حين نحاول كلمة اجمالية عن فضله في النقد ، وتلك هي انه انطباعي في نقده اي انه يستجيب للقصيدة بكتابة قصيدة جديدة عنها ، ليس لها بالقصيدة الاولى من علاقة الا علاقة الدافع الذي احدث استجابة . والمظهر المضحك في هذه التهمة هو ان امبسون في كتابه « بعض صور من الادب الرعوي » يقتبس قول ناقد مراجع ، كتب عن مؤلفه السابق واتهمه حيثل بالموضوعية ، اي « بمعالجة القصائد على انها ظواهر طبيعية لا امور يحكم عليها العقل » بينا يتهمه كلينث بروكس في دراسته لنقده

بأنه « ذاتي » ، مؤكداً أن « نظام التصنيف لانواع الغموض سيكولوجي ، لان الانواع ترحل عن مواضعها كلها غيرنا القارىء او كلها تحسن القارىء نفسه ، فانها لا تصف خصائص ثابتة في القصيدة (اي في القصيدة التي يقرأها القارىء المثالي قراءة « صحيحة ») ، ومن الواضح ان التهمة التي يوجهها المراجع الاول المجهول ، « صحيحة من حيث ان امبسون يعالج القصائد حقاً على انها ظواهر طبيعية ، لها وجودها المستقل عن حكم العقل (اي انه مادي فلسفي) واتهام بروكس له ايضاً صحيح فأن المعايير التي يستعملها امبسون نسبية ذاتية من حيث انه يعالج القصيدة من زاويتين ، زاوية امرىء يكتب وآخر يقرأ ، اي يصنع ما يصنعه الناس الواقعيون في هذا العالم ، لا تجريدات بروكس الافلاطونية اللاحدودة الهامدة التي يسميها « الخصائص الثابتة » و « القراءة الصحيحة » و « القارىء المثالي » فلمبسون ، بعبارة اخرى ، موضوعي أو ظاهري في الفلسفة ، ذاتي أو نسبي في النقد ، يتخذ الانسان مقياساً في كلا الحالين . وهذا لا يجعله انطباعياً الا من حيث ان المادية لا تقبل مبدأ لينين في الحقيقة الموضوعية المطلقة ، وان القصيدة عنده هي ما يمكن ان يحصل عليه ، وليس هو انطباعياً لانه يريد ان يهرب من وجه القصيدة ويأوي الى شخصيته الشاعرة ، ذلك المعنى للنقد الانطباعي الشكلي الذي يمارسه أناتول فرانس وجول ليميتز .

وهذا يؤدي بنا مباشرة الى المشكلة الاساسية حول طريقة امبسون : أي عامل معوق يحول بينها وبين التفرع الى ما لا نهاية حتى تصبح كل ثقافة المرء ، بالتالي تفسيراً لسطر او كلمة ؟ ان امبسون احياناً ذو ميل الى ان يبعد في تقديره ، ويعثر على انواع من الغموض في كل مكان ، وأن يوسع تعريف « رعوي » حتى يصبح كل أثر فني « رعوياً » وان يكوم المعساني حتى تكاد تحطم صلب القصيدة . فأين يضع الحدود وعلى اي

أساس ٢ يقترح بروكس ، بلباقة ، ان يكون المعيار ما يسميه كولردج « الذوق السليم » وهذا ما يفسره ويدافع عنه رتشاردز في فصل بهذا الاسم من كتابه « رأي كولردج في الخيال » ، ويقول :

كلمة « الذوق السليم » ذات صوت مشثوم أحياناً إذ يظن أنها لفظة السر في النقد . انها راية ينضوي تحتها كل نوع من البلادة ويقا تل من اجلها كل نوع من التحيز . حتى كولردج الذي يكون غالباً اسوة في الذوق السليم في النقد ، ليس بعاجز ، في بعض الساعات القليلة ، عن ان يستعمل ألوانها ليتقدم باعتراضات واعتذارات مؤسسة على قراءة ذاهلة ليس فيها عناية ولا قدرة على الاستجابة ولا على الامداد .

ومع هذا ، يضيف رتشاردز ، انها المعيار الوحيد لدينسا لتطبيق النظرية : « في أي نظرية لا يوجد مقياس فارق للخير ، وعلينسا ان نستعملها كما نستعمل المجهر لا كما نستعمل آلة الفرز او المنخل . فانها لا تستطيع ان تنوب عنا في الاختيار ولكننا لا نستطيع ان نختار دونها ، وحياتنا بعينها اختيار » .

وعلى الجملة : كل طريقة او فكرة نقدية بما في ذلك فكرتا امبسون « الغموض » و « الرعوي » انما هي امتداد للانسان أي أداة لا غير ، وعلى الانسان ان يستعملها ويوجهها ، وعلى حسب هذا المحك نجد الرجل الواقف من خلف مبدأي امبسون ، اي امبسون نفسه رصيناً كأي ناقد آخر ، واذا استثنينا بعض الشذوذ . حكمنا ان استعماله لمبدأيه خصب ثراً لامع الى اقصى حد ، وأنه في الوقت نفسه مغلوب النفس بالاهتمام العميق بالقصيدة نفسها و « بالذوق السليم » أساساً . ومن الصعب ان نتكهن بما سيعمله من بعد ، وان المرء ليرجو ان يكف عن تطبيق الانجليزية الاساسية ولا يشغل كل وقته بها فانها عامل معوق من نوع آخر أقل قيمة ،

بالنسبة له اذ انها تتمخض عن تنظيم لقلة الانتاج في النقد أكثر من ان تكون تنظيمياً لانتاج وافر غزير . ويرى بروكس أن كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » « يوحى ضمناً بان اثني عشر كتاباً على الاقل ستصدر بعده » . وليس من حقنا ان نتطلب ان تكون هذه الكتب المنتظرة أحسن من كتابه الثاني ، بقدر ما تفوق الثاني على الاول : او كما تفوق الاول على كثير مما نقسامح فنعده نقداً . ومع اقرارنا بانه لا حقاً لنا في ان نتطلب ذلك ، فلدينا من الاسباب ما يجعلنا نتوقع ذلك . إن الغموض المحير لدى امبسون هو ان انتاجه يصبح لدينا بالتدريج أقل غموضاً ، ومن علام النصر في طريقته النوعية انه يتجنب بتوفيق كل نوع نضعه نحن في طريقه .

ايفور ارسترونغ رتشاردز والنقد بالنفسي

لا يكاد المرء يقترب من ايفور آرسترونغ رتشاردز الا وهو يحس برهبة عظمى ، فان اطلاعه في كل مجال من مجالات المعرفة واسع مترامي الاطراف ، وتميزه في ستة ميادين ، بجانب ميدان النقد ، قد ساطع ، والالمية والحداقة في كتبه الاولى - على الاقل - رائحة ، شتى ان دراسة سريعة له في بضعة آلاف من الكلمات لمحتوم عليها ان تكون سطحية مضحكة ، وان « معنى المعنى » وحده بما فيه من مشكلات الخلد « الصوتية » و « العنصرية » و « الثنوية » ، وان ما يحويه من

• يعني المؤلفان هذه الخلد العناصر التي تجعل المعاني في الكلمات غير محدودة كتعدد الابعاء الصوتية للكلمة الواحدة ، اما الخلد العنصرية فهي التي تحملها المصطلحات العامة مثل الفضيلة ، الحرية ، الديموقراطية ، السلم ، المجد . واما النوع الثالث فهو المصطلح الذي يحمل دالتين معاً مثل « معرفة » فانها تشير الى ما هو معروف كما قد تشير الى عملية التعرف به « وجمال » قد تعني خصائص الشيء الجليل كما تعني التأثيرات العاطفية الناجمة عن تلك الخصائص انظر « معنى المعنى »

١٣٣ - ١٣٤ .

« مثيرات » و « متخلفات » و « متطفلات » و « متبديات » .. لا بد وان يصرف المعلق الارتجالي عنه . غير انه من المستحيل ان يعالج النقد الحديث دون التحدث عن رتشاردز لانه هو خالقه ، بالمعنى الحرفي . فان ما نسميه نقداً حديثاً بدأ عام ١٩٢٤ عندما نشر كتاب « مبادئ النقد الادبي » حيث يقول رتشاردز عن التجارب الجمالية :

ساجهد الجهد كله لأدل على انها جـد مشبهة لكثير من التجارب الاخرى وانها تختلف ، في المقام الاول ، بالعلاقات القائمة بين محتوياتها ، وانها ليست الا تطوراً للتجارب العادية وابها من ثم تصبح ادق منها وارهف تنظيماً ، الا انها ليست بحال تجارب جديدة مغايرة للتجارب العادية . وحين ننظر الى الى صورة ، او نقرأ قصيدة ، او نصغي الى الموسيقى ، لا نفعل شيئاً مابيناً . تماماً لما نفعله ونحن ذاهبون الى بهو التصاوير ، أو لما فعلناه حين لبسنا ملابسنا صباحاً ؛ نعم ان الطريقة التي تأدت بها التجربة الى انفسنا مختلفة ، كما ان التجربة نفسها اكثر تعقيداً ، واذا وفقنا فيها فانها تكون اكثر وحدة ، غير ان فعاليتنا ليست في اساسها مسن نوع مخالف ابداً .

واذ يخصص الكلام في الشعر ، نجده يقول :

ليس لعالم الشعر ، باي معنى ، واقع مخالف لساثر ما في العالم ، وليست له قوانينه الخاصة ، ولا خصائص مستمدة

.. كل هذه المصطلحات تشير الى انواع من الكلمات :

فالمثيرات هي الكلمات التي تثير حواطف محيرة والمتخلفات لكثرة الاشارات المترابطة ، والمتطفلات هي الكلمات التي يطلقها المتكلم حول موضوع لم يسيطر عليه تماماً ، والمتبديات كلمات تشبه الرطانة او الاصوات الفارغة في حقيقة دلالاتها (انظر معنى المعنى ص : ١٣٦ وما بعدها) .

من دنيا اخرى غير هذه ، فانه مصنوع من تجارب هي من نفس انواع التجارب التي تتأدى اليها بطرق اخرى . وكل قصيدة : على وجه التحديد ، قطعة محدودة من التجربة ، قطعة يدركها الوهن ، بشدة او بخفة ، اذا تطلعت عليها عناصر غريبة ، لانها منظمة تنظيماً أعلى واشد إرهافاً من التجارب العادية التي تتأدى اليها من الشوارع او البطاح ، فهي تجربة هشة ناعمة ولكنها اكثر التجارب قبولاً للنقل والايصال .

وبهذين المصطلحين اعني « التجربة » و « النقل = الايصال » ، نحول رتشاردز بالنقد الادبي ، وبهما كتب تعريفه المشهور للقصيدة في كتابه ، وهو التعريف الوحيد الذي يبقى متماسكاً اذا انت سمته تطبيقاً ، فيما اعلم . هذه هي الطريقة الوحيدة العملية ، في الحقيقة ، لتعريف قصيدة ، وان بدت غريبة معقدة : وذلك ان نقول ان القصيدة مجموعة من التجارب التي لا تختلف في اي من خصائصها الا بمقدار معلوم ، يتفاوت تبعاً لكل من هذه الخصائص ، عن تجربة معينة نتخذها معياراً لسائر التجارب . وقد نجد هذا المعيار في تجربة الشاعر عندما يأخذ بتأمل ما أكل خلقه وأبدعه . وقد كرس رتشاردز كل انتاجه للكشف عن كيفية توصيل هذه التجارب للقارئ ، اي انه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارئ ، أي لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة لا العلاقة بين الشاعر والقصيدة . وقد سمى هذا الميدان ذات يوم « تفسير الدلالات » واخيراً سماه « ريتوريكا » واليوم عاد الى تسميته « تفسيراً » . وكل

* انظر كتاب مبادئ النقد الادبي : ٢٢٦ - ٢٢٧ ويقر رتشاردز هنا بان هناك صعوبات ايضاً مثال ذلك ان لا يكون الشاعر نفسه راضياً عما أبدعه .

كتاب من كتبه قد جال مجاله في ميدان من ميادين دراسة التفسير باستمرار ثابت باهر ، وتدخل كتبه غاية مزدوجة هي تفهمنا كيف تم عملية النقل الفني ، وكيف نجعلها تتم على وجه احسن .

واول كتب رتشاردز هو « اسس علم الجمال » The Foundation of Aesthetics وقد نشره عام ١٩٢٢ بالاشتراك مع اوغدن العالم النفسي ، وجيمس دود وهو حجة في الفنون . ويستعرض المؤلفون في ما يقل عن مائة صفحة كل ما ورد في النظريات الجمالية بحثاً عن طبيعة « الجمال » وبعد ان يتأملوا كل التعريفات الرئيسية يطلعون بتعريفهم الخاص الذي يقول : ان الجمال هو ما يؤدي الى توازن في الحواس . وحين وجد رتشاردز ان الجمال تجربة أو حال في الجمهور وانه ليس « شيئاً » غامضاً كاملاً في العمل الفني نفسه كان يقدم للناس فكرة أصبحت مدار اهتمامه في كل مؤلفاته . وحين تتبع هذه الفكرة من طريق المقارنات للحدود الكثيرة والتحليلات للمصطلحات ، كان يتقدم بما اتخذ منهجه الرئيسي من بعد . وفي السنة التالية نشر رتشاردز وأوغدن مؤلفهما العظيم « معنى المعنى » وكما تتبعنا في « اسس علم الجمال » فكرة « الجمال » خلال التعريفات الكثيرة تتبعنا في « معنى المعنى » فكرة « المعنى » نفسها ، وكانا يحاولان ان يقيما شيئاً شبيهاً بالنظرية عن طبيعة الرموز وتفسيرها وعلماً لطريقة الاتصال اللغوي يمكن تطبيقه من بعد على الفن . وكانت أداتهما الكبرى في هذا العمل هي السيكلوجيا الانتقائية مستمدتين من كل مدرسة نفسية حديثة تقريباً . أما « التقنية » الكبرى التي استغلاها فهي التعريفات الكثيرة ثم انتهيا الى ما سمياه علم الرمزية التي أصبح سواها يسميها من بعد : السانتيات الحديثة . وقد طور المؤلفان مصطلحاً لبحث الرموز وطريقة تفسيرها مستعملين اصطلاح « راموزات » و « مرموزات » وبحثا العلاقة بين العمليات الفكرية والتفسير ، وحددا قوانين التفكير ، وكشفا عن طبيعة

« الحد » و « المعنى » واختبرا مدى نجاح هذه الطريقة في الافكار الجمالية عن الجمال (معيدين شيئاً مما قالاه من قبل) وفي امثلة من الافكار الفلسفية ، وأخيراً سلطاً كل ذلك على الشعر . وقد استدعى هذا العمل التفرقة بين المعنى « الرمزي » للعلم (أو ما كان يسمى من قبل نثرأ) وبين المعنى « الباعثي » أو « الإثاري » للشعر (وهذا امتداد لما سماه مل « الدال » و « الضمني ») .

لقد اتخذ أوغدن ورتشاردز من « معنى المعنى » قنطرة للفكر في أي مجال ، وجعلوا كل كتبهما من بعده وكأنها ملاحق عليه أو توسعات له ، ووضحا في مقدمات الطبقات التالية من هذا الكتاب معقد العلاقة بينه وبين كتبهما الأخرى . اما كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) فإنه « يحاول ان يتخذ نفس الاساس النقدي الذي حاول ان يقيمه في « معنى المعنى » اساساً في قدرة اللغة على الاثارة » وأما « العلم والشعر » (١٩٢٦) Science and Poetry فإنه يبحث « مكانة الادب ومستقبله في حضارتنا » (أي انه يحقق ايجاد العلاقة بين الوظائف الرمزية والاثارية للغة) ويبحث « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) « تطبيقاً تعليمياً للفصل العاشر » وهو الفصل الذي يبحث في المواقف الرمزية بما في ذلك العجز عن التفسير ومواطن الاضطراب فيه . ويعالج كتاب « آراء منشيوس في العقل » (١٩٣٢) « الصعوبات التي يتعر بها المترجم ويكشف عن وسائل التعريف المتعدد » وهذا ما يوضحه كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » (١٩٣٣) . اما كتاب « رأي كولردج في الخيال » (١٩٣٥) فإنه « يقدم تقديراً جديداً لنظرية كولردج في ضوء تقييم مناسب للغة الاثارية » ويستطيع القارئ على هذا النحو ان يضع كتب رتشاردز في مواضعها فيرى في « فلسفة البلاغة » The Philosophy of Rhetoric ما يوضح « سوء الفهم وطرق علاجه » وهذا شيء يحققه ايضاً كتاب « الاساسي في التعليم بين

الشرق والغرب » . Basic in Teaching : East and West (١٩٣٥)
ويحقق كذلك كتابه « الامم والسلام » Nations and Peace (١٩٤٧)
ولكن في مجال آخر . اما « التفسير في التعليم » (١٩٣٨) فانه
« كالتقيد التطبيقي » « تطبيق تعليمي للفصل العاشر » يجري في هذه المرة
على النشر . ويكشف كل من « كيف نقرأ صفحة » وطبعة رتشاردز من
« جمهورية افلاطون » (كلاهما نشر سنة ١٩٤٢) عن التعريف المتعدد
في اللغة الاساسية بمعالجة نص من افلاطون ، وهلم جرأ .
وترتب كتب أوغدن على هذا النحو نفسه فيقدم لنا كتاب « معنى
السيكولوجيا » (١٩٢٦) الذي اعيد طبعه سنة ١٩٢٩ بعنوان « ابجدية
السيكولوجيا » « مقدمة عامة للمشاكل السيكولوجية في دراسة اللغة » واما
« الانجليزية الاساسية » (١٩٣٠) فانه « تلمس » للبادئ العسامة في
الدلالات ولأثرها في قضية ايجاد لغة علمية عالمية ، ومجهود " تحليلي لاكتشاف
قواعد اللغة يمكن بها ضبط الترجمة من نظام رمزي الى نظام رمزي آخر ،
كما ان طبعة أوغدن لكتاب « نظرية بنثام عن انواع الأدب التخيلي »
Bentham's Theory of Fictions (١٩٣٢) « قد ركز فيها الانتباه على
مساهمة مهمة في هذا الموضوع » (اي موضوع الدلالات وتفسيرها) وهذا
هو الموضوع الذي عالجته ايضاً في « جرمي بنثام » Jeremy Bentham
(١٩٣٢ ايضاً) . وما كتاب « مقاومة » Opposition (١٩٣٢) الا
« تحليل لمظهر من مظاهر التعريف ، ذي اهمية خاصة في التبسيط اللغوي »
وعلى هذا النحو ، فيما اعتقد ، يمكن ان نعتبر كتب أوغدن المبكرة
كشواً ابتدائية لهذه المشكلة اما تلك الكتب فهي : (أ) « مشكلة مذهب
الاستمرار » The Problem of The Continuation School (١٩١٤) كتبه
بالاشتراك مع ر . ه . بست (ب) « بين خصب الانتاج والحضارة »
Fecundity Versus Civilization (١٩١٦) بالاشتراك مع ادلين مور

(ج) « انسجام الالوان » Colour Harmony (١٩٢٦) بالاشتراك مع جيمس وود .

وفي الوقت نفسه لم تقف كتب رتشاردز عند توضيح مظاهر من نظرية تفسير الدلالات بل انها ادت خدمات جلي فيما يتعلق بالبحث الادبي على وجه التحديد ؛ فأول كتاب ألفه مستقلا وهو « مبادئ النقد الادبي » اوجد النقد الادبي الحديث كما تقدم القول ، وما يزال بعد عقدين من الزمان نصاً نقدياً هاماً مستمر التأثير . ولما تحدث عنه دافيد ديشز في كتاب « الكتب التي غيرت عقولنا » Books That Changed Our Minds وصفه بأنه طليعة الكتب في تطبيق علم النفس على الشكل ، واسبق عليه كنت بيرك حمده واطراءه لهذا السبب نفسه ، وهو يعتبر بعامة اهم كتاب ألفه رتشاردز واكثر كتبه تعلقاً بالاصول من حيث ما حواه من مصطلح نظري وفلسفي (اما بحسب مفهوماتنا في هذا البعث فإنه يتسماعل ازاء « النقد التطبيقي ») . وقد حاول رتشاردز في هذا الكتاب ، بالاضافة الى انه عرف الشعر تجريبياً ونص على قابليته للبحث من اساسه ، ان يجعل من النقد « علماً تطبيقياً » ذا وظيفه مزدوجة هي : تحليل كل من التجارب التفسيرية والتقييمية وفي الوقت نفسه اضطلع بمهمة تجاوز فيها حدّ العلم ، تلك هي انشاء معايير تقييمية ، مصرّحاً أن « من ينصب نفسه ناقداً فكأنما ينصب نفسه حكماً على القيم » محددأ خصائص الناقد « الجيد » في ثلاث :

ان يكون حاذقاً جرّب حالة الفكر المرتبطة بالعمل الفني
أثناء حكمه دون ان تشط به نزواته الذاتية . ثانياً لا بد له
من ان يكون قادراً على تمييز تجربة من اخرى من حيث
مظاهرها الاقل سطحية . ثالثاً لا بد من ان يكون حكماً
رصيناً على القيم .

كل هذه المعايير تشير نحو موضوعية علمية ، ولكنها ايضاً تشير ، بنفس القوة ، الى خصائص ذاتية خالصة ، أي الى تلك الصفة الذاتية الغريبة التي ندعوها « الذوق » . ولما شاء رتشاردز ان يحلو خصائصه الذاتية ، كما يوضح طريقته الموضوعية ، أرفق بكتابه ملحقة درس فيه بإيجاز عدداً من قصائد اليوت . وهذا الملحق وان كان سطحياً ، فانه مع ذلك ثاقب دقيق مشمول بسعة الاطلاع (مثلاً يستخرج فيه رتشاردز اشارات من قصيدة بيربانك وبلايشناين اكثر مما استطاع النقاد ان يلحظوه فيها بعد عقدين من الزمان) . ومع ذلك فان في كتاب « مبادئ النقد الأدبي » عدداً من العيوب . فمن أقيم الاشياء في الكتاب - مثلاً - تأكيد ان « الدوافع لا يمكن تلقيها الا ان كانت تخدم حاجة عضوانية » (وهذا عندما يطبق على الادب معناه ان الاديب لا يشير الى شيء ولا يقتبس شيئاً الا ان يكون ذلك معبراً عنه) . غير ان رتشاردز يتقدم لتحطيم مبدأه هذا بحماسة ، مقررأ ان النقد القائم على التحليل النفسي لا يستطيع ان يدرك ميزة قصيدة « قبلاي خان » لان « باعثها الحقيقي » هو « الفردوس المفقود » وقراءات اخرى ثقفا كولردج - وهذا مثال من فرض يتخذ برهاناً ، وهو في حاجة الى اثبات ، غير أن مثله ليس كثيراً عند رتشاردز . وفي الوقت نفسه يسيء رتشاردز قراءة قصيدة اخرى لكولردج وهي « الملاح القديم » واجداً ان « خلقيتها » « امر دخيل » ، مع انها لب شعائر التكفير في النصيدة . : واخيراً فان اللوحة المدهشة التي تشير الى الجهاز العصبي على الصفحة ١١٦ وتصور الطريق التي يمارس بها العقل الصور في بيت من الشعر تخلق آثاراً مضحكة مبينة تماماً لأهداف

هـ-يشير هنا الى موضوع قصيدة « الملاح القديم » وكيف ان الربان قتل طائراً كان يتبع السفينة فهذأت الريح ، وحل النحر ، وكان « التكفير » فيها هو شعور الربان نفسه بشبح الذنب يلاحقه اني اتجه ، ثم موت البحارة واحداً بعد آخر .

رتشاردز وفيها جور على جديته عامة وكان من الخير لو اسقطها .
 اما كتاب رتشاردز التالي « العلم والشعر » فانه مجموعة من سبع مقالات
 قصيرة وهو استمرار للبحث في هذه المشكلات جميعاً وفيه يطور رتشاردز
 فكرة « السؤال الكاذب » و « التقرير الكاذب » من اجل البوح الباعثي
 في الشعر . ويقدم فكرة اقرب الى ان تكون طفولية وهي « وسائل
 الحرب » المهمة للشاعر اي طرق « التملص من المصاعب » وهي الفكرة
 التي امعن النقد الماركسي في استغلالها دون ملل . ويستمر رتشاردز في
 الوقت نفسه في بحوثه المحددة عن الشعر مخصصاً الفصل الاخير لنقد هاردي
 ودي لامير وييتس ولورنس ، وهذه البحوث — كما جرت العادة —
 مرهقة مشمولة بسعة الادراك رغم ما فيها من تهوين كثير لشأن ييتس ،
 الامر الذي اعتذر عنه رتشاردز بحاشية في الطبعة الثانية سنة ١٩٣٥ .
 (والغى ايضاً قوله السابق بان البيوت « قد فصلت كلياً بين شعره وكل
 المعتقدات » و اضاف ملحقا وضع فيه ما يعنيه بكلمة معتقدات) .
 وكان الهدف من كتاب « النقد التطبيقي » ان يكون « كشافاً » على
 « مبادئ النقد الادبي » ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادئ
 ان يصححها . وستحدث عنه باسهاب فيما يلي .

ثم كان الكتابان النقيديان التاليان « آراء منشيوس في العقل » و « رأي
 كولردج في الخيال » تطويراً وتوسيعاً لمشكلات معينة . فأما الاول
 وعنوانه الفرعي « تجارب في التعريف المتعدد » فانه يكشف عن آراء
 منشيوس السيكلوجية وعن طرق المعنى عند الصينيين ، وعن اللغة
 الصينية ومشكلة الترجمة منها الى الانجليزية ، جاعلاً من هذه كلها سلسلة
 من المشكلات المترابطة في التفسير المكثف . ويبدأ رتشاردز كتابه على
 الصفحة الاولى باثني عشرة قراءة متناوبة لسطرين من منشيوس ، ثم يتقدم
 للكشف عن طبيعة القراءات المكثرة وعن خصائص اللغة الصينية بعامة مميزاً

ما كان منها نتيجة للثقافة ، ويختبر نظرياته على عبارة لهربرت ريد ثم ينتهي الى منطوق في التعرف المتعدد ، ويوضحه بجداول مصنفة في القراءات المكثرة للامور الآتية : « الجمال » و « المعرفة » و « الصدق » و « النظام » . اما في كتاب « رأي كولردج في الخيال » فانه يحاول كشفاً آخر في التعريف المتعدد وذلك بالغوص هذه المرة في معاني كلمة « خيال » المنزعة من فكرة كولردج ، ويحدد هدفه بانه غربة لتأملات كولردج واستخلاص فرضيات يمكن الاستفادة منها ، وانه يرجو ان « يطور هذه الفرضيات الى وسائل متضافرة في البحث يحق لها ان تدعى علماً ، وان طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم (وذلك ما اصبحت لديه « اقتناعاً » او « شعيرة » من شعائر المشاركة) . اما الخبيصة المميزة لنقد القرن العشرين كما يراها رتشاردز في الكتاب فهي العجز عن القراءة . فالعودة الى كولردج في هذا الامر ، على الاقل ، شيء يستحق الترجيب . وفي الوقت نفسه يمضي في الكشف عن مصادر الخطأ في القراءة بردها الى الارجاع المخزونة والى حسابان الملاحظات الاثرية ملفوظات رمزية وهكذا ، غير انه تخلى عن اصطلاحات انحدرت دلالتها المخنوية ضمناً الى ما هو أسوأ مثل « التقرير الكاذب » .

كان « رأي كولردج » خامس خمسة من كتب رتشاردز النقدية العظيمة وآخرها استحقاقاً لصفة العظمة لأن ما بعده وهو « فلسفة البلاغة » المنشور عام ١٩٣٦ مخيب للآمال كثيراً ، إذ ليس هو الا سلسلة من المحاضرات القيت بكلية برنغور على طريقة من التبسيط والتقريب . فقد أصبح رتشاردز يسمي ميدانه « بلاغة » أي « دراسة سوء الفهم وطرق علاجه » أو « كيف تؤدي الكلمات عملها » ويقترح في هذا الكتاب نظرية في النسبية اللفظية لو أنه دفع بها خطوة اخرى لجعل كل النقد مستحيلاً ثم ينقض على نفسه كل دراساته السيكلوجية الاولى المتعلقة بالاجهزة

العصية . وأكبر اسهام في الكتاب ، إن لم يكن الاسهام الوحيد فيه ، هو البحث في المجاز وهو تحليل شامل يطور اصطلاحين جديدين هما « المحمول » و « الحامل » . والكتاب في مجله هو الدلالة العامة الاولى على تحول اهتمام رتشاردز من النقل في مناسيه العليا الممكنة ، أي في نقد الشعر ، الى النقل في مناسيه الجماهيرية الدنيا ، أي في الانجليزية الاساسية . (صدر هذا الكتاب بعد كتابين في سلسلة Psyche-Miniatures عن الانجليزية الاساسية) .

وبعد سنتين صدر « التفسير في التعليم » فكان شاهداً على أن الانجليزية الاساسية لم تستطع ان تسلب رتشاردز كل اهتماماته النقدية ، ولكنها كانت الهبة الاخيرة التي نشأت عن دروسه في النقد التطبيقي بكمبريدج واتخذها ملحقاً لكتابه السابق . ونقول مقدمة رتشاردز ان الكتاب تطوير أكمل لكتاب « فلسفة البلاغة » من حيث انه يحاول ان يعش ويصقل الثالث القديم : ثالث البلاغة والنحو والمنطق ؛ وكثير من هذا الكتاب مكتوب بالنعمة اللاعقلانية الجديدة : « علينا ان نتجلب الحقائق الاساسية دون ان نتطلب لها توجيهاً » . أما الثالث فيجب ان نعتبره « فنوناً لا علوماً » وأما القراءة فانها مليئة « بأمور لا يمكن قياسها ولا تقنينها » ونهما يكن من شيء فان الكتاب ما يزال يجري على الاصول السابقة مع الحاح مستمر على « التجريب » وقد حصل رتشاردز على معلوماته لهذا الكتاب باستعمال الطريقة التجريبية « العرفية » في أحد الفصول ، وهي الطريقة التي اجراها في « النقد التطبيقي » ؛ الا انه في هذه المرة كان يجري التطبيق على النثر التفسيري ؛ وهو يلحظ تصليحات وتحسينات في الطريقة استوحاها تجريبياً ، ويتحدث عن بعض المضامين والامكانيات والاختطاط الكبري في الطريقة ، وما لم يكن لديه المعلومات عنه ليتحدث عنه في كتبه السابقة . ثم ان رتشاردز يدرك لأول مرة انه ان شاء ان يعالج جوانب

الضعف في التفسير معالجة كاملة فعليه ان ينحرف نحو دراسة « علم الخصائص » ، فينفق في ذلك فصلاً مقدراً قدر الفروق الانسانية الحقيقة التي تنجم عن اسباب اجتماعية مضافاً تلك الخصائص الانسانية على قرائه الذين كانوا من قبل وليدي القروض العارضة أو المتوهمة .

اما الضعف الوحيد الكبير في الكتاب فهو ايمانه الجديد في التعليم ايماناً يشبه الاعتقاد في الاكسير ، وان التعليم خير طريقة لحل المشكلات الكبرى ، وتبدو اقتراحاته في الكتاب غير متناسبة كالاقتراح الادلري الذي سخر منه كريستوفر كودول دون شفقة (اقترح لتصفية المشكلات العالمية انشاء كرسي للبيداغوجيا العلاجية) ، وبعد ان تحدث رتشاردز عن عجز عام في القراءة والتفسير يسود مجتمعنا قال : ، حبذا لو أن الصحف خصصت بعض انهرها - وجعلتها تحت اشراف خاص - لرسائل تردها في هذا الموضوع من المدرسين وشجعت في اعمدة اخبارها على دراستها دراسة نقدية .

وفي اثناء ذلك كان اهتمامه بالانجليزية الاساسية يتزايد خلال العقد الرابع من هذا القرن ؛ غير ان فكرة الانجليزية الاساسية أقدم من ذلك إذ ألمع اليها كل من أوغدن ورتشاردز نتيجة لبحوثهما في « معنى المعنى » حين اكتشفا أن هناك كلمات سياسية معينة تتردد في تعريفاتهما ، الفينة بعد الفينة ، ونحقق لسيهما ان عدداً قليلاً من الكلمات الاساسية قد يكفي للتعبير عن أي فكرة . وقد عمل أوغدن عشر سنوات في تطوير هذه الفكرة . وفي سنة ١٩٢٩ نشر اول جريدة أساسية من الكلمات في سلسلة Psyche وتلا ذلك كتب اخرى تحدد اللغة ووسائلها . وفي سنة ١٩٣٣ كتب رتشاردز : « القواعد الاساسية في التفكير » بالانجليزية الاساسية ، ليبين قدرة اللغة على ان توضح مسألة معقدة ، وهي المنطق في هذا المقام . ثم نشر في سنة ١٩٣٥ كتيباً أكثر طموحاً هو « الاساسي في التعليم

بين الشرق والغرب ، وصرح فيه بان هناك أزمة ثقافية معاصرة وعجزاً عاماً في النقل الفني وضمته تجربة رتشاردز نفسه لهذا العجز بشكله المتطرف في الصين ثم خصص سائر الكتاب لمناقشة استعمال الانجليزية الاساسية علاجاً للغة ودفاعاً عنها ضد من يهاجمونها . وخير ما يمكن قوله في هذا الكتاب هو ان المشكلة التي يضعها رتشاردز ، أعني ما يشبه ان يكون تدهوراً في حضارتنا ، ليست كالمشكلة التي يحلها ، أعني كيف نحسن القراءة في المدارس . ومنذ عام ١٩٣٨ وقف كل مؤلفاء على الانجليزية الاساسية ، في المقام الاول ، وعمل في اميركة منذ ١٩٣٩ حيث الحاجة الى ذلك أتمس . ثم نشر سنة ١٩٤٢ طبعة موجزة من « جمهورية افلاطون » باللغة الاساسية وجعل « كيف نقرا صفحة » تعليقات على حواشيها . أما هذا الكتاب الثاني وهو في ظاهره عمل نقدي ، فانه في الحقيقة يعتمد الانجليزية الاساسية حلاً للمشكلة التعليمية كما ان كتابه « مائة كلمة عظيمة » ردّ على مشروع « مائة كتاب عظيم » الذي تضطلع به شركة مورتمرادلر ونسكوت بوخاتان . أما من حيث الاسلوب فانه يعتمد التبسيط شأنه في ذلك شأن « فلسفة البلاغة » غير انه يحرص على ان يكون غامضاً بشكل مرهق ، وذلك لان رتشاردز يستعمل فيه سبعة انواع من علامات الاقتباس على الكلمات ؛ وقد وضع مشكلات التعريف المتعدد او الترجمة في اللغة الاساسية موحياً بجعلها الترياق الشافي مثلما فعل في كتابه « القواعد الاساسية في التفكير » و « الاساسي في التعليم » وفي النهاية اي عندما تحول الكتاب الى فلسفة افلاطونية مبسطة ، انهاء رتشاردز برجاء اخير من اجل التعليم واللغة الاساسية والفكر ونشر في سنة ١٩٤٣ كتاباً اقل طموحاً واكثر « دغرية » في التبشير بمذهبه ، وذلك هو كتاب « الانكليزية الاساسية وفوائدها » ومنذ عهدئذ ، مضى في حملته فنشر « كتاب الجيب في الانجليزية الاساسية » ويتألف كله من رموز تعليمية

منظورة ثم نشر مقدمة لكتاب « ذخيرة الجيب » لروجيه . ولا نشر سنة ١٩٤٧ كتابه « الامم والسلام » كان قد بلغ نوعاً من الاوج وكل هذا الكتاب تقريباً بالانجليزية الأساسية (فيه ٣٦٥ كلمة مأخوذة من جريدة الكلمات الأساسية و ٢٥ مما سواها) موضحٌ بالصور البسيطة ، وهو دعوة الى استئصال الحرب بطريقتين : الحكومة العالمية والانجليزية الأساسية متضافرتين .

وقد كتب رتشاردز بضع مقالات لكنها كانت دائماً تتجه اتجاه كتبه . اما مقاله عن قصيدة هوبكنز « العُقاب » الذي نشره في Dial أيلول (سبتمبر) ١٩٢٦ والذي وصفه ف. ر. ليفز بأنه « أول نقد نابه كتب عن هوبكنز » فانه استمرار لبحثه في النصوص الشعرية المعينة في كتابه « العلم والشعر » ، وفي هذا المقال وصف هوبكنز بأنه « أغمر ناظمي الشعر في الانجليزية » وحلل القصيدة بشيء من الاسهاب مع اشارة الى قصائد غنائية اخرى اصعب منها ، من شعر هوبكنز نفسه ، ليوضح طريقته التي يطبقها لتفسير الشعر الغامض المعقد خاصة . وفي كانون الاول (ديسمبر) ١٩٢٧ نشر بمجلة Forum مقالا عنوانه « كيف نفهم فورستر » وهو بحث في نصوص نثرية سلط فيه رتشاردز تحليله على العلاقة المعقدة بين نظرات فورستر وموضوعاته واقبال الناس عليه ، وبين وسائله القصصية . اما مقال « خمسة عشر بيتاً من لاندور » بمجلة كريتيون ، نيسان (ابريل) ١٩٣٣ فانه تجربة اخرى في النقد التطبيقي إلا انه يوجه المشكلة نحو نقائص التعليم وبذلك يكون جسراً يصل بسين كتاب « النقد التطبيقي » وكتاب « التفسير في التعليم » .

وأما « تفاعل الالفاظ » فانه محاضرة ألقيت في برنستون عام ١٩٤١ ونشرت في « لغة الشعر » الذي نشره ألان نيت سنة ١٩٤٢ ، وهو آخر مقال ، فيما اعلم ، تناول فيه رتشاردز نقد الشعر على وجه الخصوص ،

وهو في الدرجة الاولى قراءة مقارنة مسهبة لمرثاة كتبها دريدن وأخرى كتبها دُنْ فأظهرت عوار الاولى ، وقد كشف رتشاردز عن كل سحره القديم ، وهو يستعرض ، بأسهاب ، مواطن الضعف في قصيدة دريدن بمقارنتها بما في قصيدة دُنْ من خدع وإيهام ، ولا يقلل من هذا السحر أن كان استنتاجه الاخير أن علينا جميعاً ان نكون « ارسطوطاليسين افلاطونيين » . وابتعد عن نصوص الشعر في رسالتين حديثتين نشرتا بمجلة بارتزان : أولاهما (في عدد تموز - آب ١٩٤٣) تعليق على الجدل الذي ثار حول « الهبوط العصبي » ، والثانية (صيف ١٩٤٤) عن مقال لاليوت في الثقافة ؛ أما الاولى فتترجح ، بعون من مجاز قسري موسع ، بين دين غيبي وعلم طبيعي ، وأما الثانية فانها اسهام في امور التعليم ، وتقول إن التعليم « محاولة إدراك النظام الخلقي والفكري » وهو بهذا يهيء لنا الخلاص الأبدي .

بعد استعراض هذا الانتاج المحير الذي استمر ربع قرن من الزمان قد يكون من الممتع ان نتساءل ما هي حرفة رتشاردز او ما هو ميدانه ؟ لقد نصب نفسه في « اسس علم الجمال » جمالياً ، وفي « معنى المعنى » فيلسوفاً للمعرفة و « عالماً في الرموز » او « سمانيتاً » - وهما الاصطلاحان اللذان يستعملهما بالتناوب ؛ وكان في كل ما كتبه نفسانياً ، يسمي نفسه « حيادياً » فيستمد بحماسة ودون تحيز من السيكلوجيا الفيزيولوجية والعصبية والسلوكية وسيكلوجية بافلوف في الارجاع المنضبطة ومن التحليل النفسي ومذهب الجشطالت ، ويهتدم ويتلقف من كل عالم سيكلوجي آخر ذي نظرية او تجربة ، كما يعتمد ملاحظه التجريبية الخاصة . وفي السنوات الاخيرة هاجم السيكلوجيا التربوية (وربما السيكلوجيا عامة) بأنها « رطانة » وأنها « مرض الغرام بالتجريد » وإذا اتخذنا « كيف نقرأ صفحة » شاهداً ، وجدنا انه ربما كان مستعداً ليعيد سيكلوجيته - كفرع

من الفروع - الى جذع الفلسفة المحطم ، حيث انتزعها وليم جيمس في الاصل . زد الى هذا ان رتشاردز كان دائماً معلماً وشيئاً من عالم بالصينيات ومنطقاً وذا نظريات تربوية ولغوية ، وكان منذ عقد مضى أعظم ناقد محترف ، وأهم من يطبق النقد عملياً ، ولعله اول شخص ، بعد بيبكون ، يتخذ كل المعرفة مجالا ، ويجعل ميدانه كل العقل الانساني .

٢

ان ما حققه « النقد التطبيقي » في منحاه لبالح القيمة حتى انه تكاد لا تبطل العمل به اية نقائص تنشأ من بعد ، فقد كان فاتحة نقد موضوعي واول محاولة منظمة لايفاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس او ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما . ولم تكن غايته النهائية شيئاً أدنى من التحسين العام للقراءة ، وبالتالي التحسين العام للتذوق الادبي . يقول رتشاردز :

قد يبدو محض مبالغة ان يقال ان الغاية الاولى والوحيدة في كل المحاولات النقدية ، اي في كل التفسير والاستساغة والنصح والمدح والقصح ، هي التحسين في النقل والايصال لكن الامر كذلك عملياً . إذ الحقيقة ان الجهاز الكلي في القواعد والمبادئ النقدية انما هو وسيلة لبلوغ نقل اجمل وأدق واحكم ؛ نعم ان للنقد جانباً تقييمياً ، فبعد ان نحل تماماً مشكلة النقل ، وعندما نصل تماماً الى التجربة ، اي الى الحال العقلية المرتبطة بالقصيدة ، يتبقى علينا ان نحكم عليها ، اي ان نقرر قيمتها ، ولكن المسألة تسوى نفسها دائماً على وجه التقريب ، او قل

ان طبيعتنا الداخلية وطبيعة العالم الذي نعيش فيه هي التي تقرر لنا ذلك ، واذن تكون محاولتنا الكبرى هي ان نصل الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة ثم نرصد ما يحدث .
اما الاهداف المحدودة في الكتاب كما يصوغها رتشاردز في الفقرة الاولى من مقدمته فأنها ثلاثة :

اولاً ان يقدم نوعاً جديداً من الاستدلال لاولئك المهتمين بحال الثقافة المعاصرة سواء اكانوا نقاداً او فلاسفة او محامين او سيكولوجيين او اي رجال يحدوهم الى ذلك حب الاستطلاع .
ثانياً : ان يهيء وسيلة جديدة لاولئك الذين يرغبون في ان يكشفوا لانفسهم عما يفكرون فيه وما يحسون به نحو الشعر (والامور المشابهة) ولم يحبونه او يكرهونه . ثالثاً : ان يعد الطريق لمناهج تربوية أكفأ من التي نستعملها لتطوير الاحكام والقدرة على فهم ما نسمع ونقرأ .

اما الغرض الاول ففيه طبعاً مشمولات واسعة الذبوع حول الشعر والنقد واما عن الهدف الثاني فقد قال رتشاردز :

ان هدفي الثاني اشد طموحاً ويحتاج مزيداً من تفسير فهو يمثل جزءاً من محاولة عامة لتعديل طرقتنا في اشكال معينة من البحث ، فهناك موضوعات يمكن البحث فيها بمصطلح من الحقائق الثابتة والفروض الدقيقة ، ومن امثلة هذا النوع : الرياضيات والطبيعات والعلوم الوصفية . وهناك موضوعات اخرى يمكن معالجتها بالقواعد المجربة وبالعرف المألوف عامة : كالاشياء الحسية في التجارة والقانون والتنظيم واعمال الشرطة .

وبين هؤلاء وهؤلاء يقع « قدر » هائل من المشكلات والفروض والرموز والاختيالات والميول والمعتقدات ، وهنا مجال الآراء العارضة والتخمينات المتفائلة ؛ هنا باختصار يقع كل عالم الرأي المجرد والتزاع حول مسائل الشعور . وينضوي في هذا العالم كل شيء يهتم به الانسان المتحضر ، اكثر اهتمام ؛ ولا اريد ان اخطر بالذهن الا فلسفة الاخلاق والميتافيزيقا والآداب والدين وعلم الجمال والجدل الذي يدور حول الحرية والقومية والعدالة والحب والحق والايمان ، وان نعرف كيف نوضح هذه الامور ونبسّطها . ويقف الشعر في هذا العالم ، كمادة للبحث ، « دخيلاً » مرموقاً يتركز حوله الاهتمام ، وهو كذلك بطبيعته وبانموذج البحث الذي جرى العرف على ربطه به . ومن ثم فانه صالح بوجه بارز ، كي يكون « طعماً » لكل من شاء ان يتصيد الآراء الراهنة والاستجابات في هذا الميدان المتوسط ، من اجل فحصها ومقارنتها ، ومن اجل دفع معرفتنا قدماً فيما يسمى التاريخ الطبيعي للآراء والمشاعر الانسانية .

ان الذي كان يستشرفه رتشاردز ، بعبارة اخرى ، ليس شيئاً اقل من توسيع منطقة العلم ، بما فيها من معلومات موضوعية جمعت تجريبياً ، حتى تتخلل ميدان الشعر ، وما يضارعه من مناطق الجدل . وقد كان رتشاردز يرجو « بحمل هذه الناحية العلمية الى مجال ايدولوجية مقارنة » ان يقترح وسائل بداعوجية محسنة تساعد على تحقيق هدفه الثالث . زد الى هذا ان رتشاردز وجد ان عمله ينطوي على مشمولات تتجه وجهة رابعة ، اعني تطوير نقد يتناول ما يجد قبولاً في النفوس ، وقد اشار الى هذا بسخرية ، بالرغم مما فيه اساساً ، من مشتملات جادة ، حين

كتب يقول : « وعرضاً اقول ان هناك ضوءاً غريباً يلقي على منابع ارتياح النفوس لتلقي الشعر . والحق اني لست بارثاً من خشية ان تكون مجهوداتي ذات عون للشعراء الشباب (وغيرهم) حين يشاءون ان يزيدوا في مقدار ما يبيعونه من مؤلفاتهم . فان وضع قواعد « لهذا القبول العام » يبدو شيئاً ممكناً تحقيقه » .

اما ما حققه رتشاردز نفسه مما كان يستشرفه فشيء بسيط واهٍ في ذاته . ففي خلال حقبة من الزمان طبع قصائد ، أغفل ذكر ناظميها ، وحاول بعض المحاولة ان يخفي العصور التي قيلت فيها ، وذلك بكتابتها حسب التهجئة الحديثة ، عن تلامذته في كمبردج ، وقد تسلسلت القصائد من شيكسبير حتى إلّا ويلر ويلكوكس ، ووزعت في مجموعات رباعية مختلطة ، وطلب الى الطلاب ، وأكثرهم جامعيون يقرأون الانجليزية لنيل درجة الشرف ، أن يقرأوا القصائد في اوقات الفراغ بعناية عدد ما يشاؤون من مرات ، وان يعلقوا عليها . وقد عرف رتشاردز القراءة الواحدة بانها أي عدد من النظر والتصفح في جلسة واحدة ، وطلب الى الطلاب ان يسجلوا عدد القراءات مع تعليقاتهم ، وبما ان بعض الطلاب قرأوا اثنتي عشرة مرة او أكثر ، ولا تكاد تجد واحداً قرأ قصيدة أقل من أربع مرات ، فانه من الواضح ان القصائد قرئت كثيراً وبامعان . وعند نهاية اسبوع جمع رتشاردز تعليقاتهم التي يسميها « بروتوكولات » أو مسودات ، وتحدث عنها وعن القصائد في حجرة الدراسة « ولم يكن لإرجاع المسودات اجبارياً ، ولذلك يمكن ان يقال إن الـ ٦٠ ٪ الذين فعلوا ذلك انما كانت تحدوهم رغبة حقيقية » . وقد اتخذت الخطة لابقاء القصائد مجهولة النسبة ، وحذر رتشاردز في ملاحظاته من ان

يحاول التأثير في المجموعة لصالح القصيدة او ضدها أو ان يلح بشيء إلا ان القصائد أميل الى ان تكون خليطاً .

ويمثل « النقد التطبيقي » وعنوانه الفرعي « دراسة في الحكم الأدبي » شيئاً من هذه المادة بعد ان فرزت ونظمت . أما القسم الاول من الكتاب فانه تمهيدي ، يفسر التجربة ويتحدث عن مشكلاتها المتعددة والثاني وهو الأطول يقدم نماذج من المسودات لثلاث عشرة قصيدة ، ومعها القصائد ، ولكل قصيدة فصل خاص مقسم حسب الاستجابة التي نجمت عن المسودات . ويتألف الرابع من خلاصة وارشادات تهيئية ، وأربعة فهارس أضيفت : أحدها ملاحظ اضافية والثاني يجمع جدولاً للقبول النسبي الذي لاقته القصائد ، والثالث يذكر اسماء اصحابها (حتى إن القارئ الذي كان يختبر نفسه على هذا النحو نفسه ، يجد السر في النهاية منكشفاً) والرابع تترتب فيه القصائد على الطريقة التي قدمت بها في الاصل للطلبة . أما القصائد الثلاث عشرة المدروسة فانها تتراوح بين عدد يمكن ان يعتبر « طيباً » مثل « السوناتة السابعة المقدسة » لدن (هتي على أركان الارضين المتخيلة) وقصيدة هوبكنز « الربيع والخريف : الى طفل صغير » وبين قصائد لفيليب جيمس بيلي و ج . د . بليو وولفرد رولاند تشايلد ورجل يسمى « وودباين ولي » .

وطريقة رتشاردز في كتابه هي ان يطبع القصيدة ثم يطبع انواع الاستجابة لها ثم يشتق الاحكام العامة . ونجنيء قراءاته اللامعة للقصائد خلال الإيحاءات وبطريقة عارضة . ولايجاد تمييز أساسي في « مسودات » القراء يستعمل كلمة « تقرير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تقوله وكلمة « تعبير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تعكسه من العمليات العقلية عند الأدباء . ويؤكد رتشاردز للقارئ ان المسودات التي يعرضها لم تجر فيها يد التلاعب حتى إن التهجئة والترقيم تركا دون تغيير حيث بدا ذلك

هاماً (إن الخط كما يقول رتشاردز له أهميته ولكنه لا يملك طريقة لعرضه) وانه ليس ضمن التعليقات والتفسيرات التي يتقلها شيء مختلف (شك قد يثور حقاً نظراً لأن بعض التعليقات تكاد لا تحظى بالتصديق) . وهو يؤكد انه اختار مادة المسودات بموضوعية وانصاف ، ما امكنه ذلك ، إلا انه هوّن بعض الشيء من نسبة المادة التي لا تستند الى رأي . ومهما يكن من شيء ، فان ما تكشفه المسودات ، لعله ان يكون اكبر صورة مروعة ، وثقت بالشواهد العديدة ، وقدمت أبداً لتصور القراءة العامة للشعر . ولعل اكبر شيء مخيف حصل عليه رتشاردز هو الشهادة على ان تلامذته (وربما انطبق هذا على كل القراء والشعراء الا قلة ممتازة منهم) يعتمدون اطلاقاً على ما يوحى به اسم الاديب وعلى احساسهم بموضع ذلك الاسم في سجل الخالدين ، ويتخذونه عكازاً لاحكامهم وقد كادوا في كل حالة ان يكونوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف دون ان يُعرفوا باسمه ، واذا حزرُوا أخطأوا التخمين ثم مضوا في تقييم ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطيء . وقد ظهر انهم جميعاً يعكسون كل الاحكام المقبولة في مجال القيم الشعرية بأرائهم المخلصة مع انهم لا يعرفون اسم صاحب القصيدة .. وخوفاً من ان تصبح هذه الحقيقة محطاً للتهوين من شأن الأحكام المقبولة فان بلاهة ملاحظتهم وعجزهم الصريح عن أن يقرأوا أو يلحظوا أبسط الحقائق المادية وأشدّها وضوحاً تبيينان أن الخطأ هو خطأهم .

ويلخص رتشاردز الصعوبات الكبرى التي تكشف عنها المسودات ، ولعلّ خير طريقة تؤدي معنى لمادته ان نشر تلخيصه هذا ثم ان نعرض بعض المسودات النموذجية التي تظهر بعض الاخطاء . وقد وجد الصعوبات الكبرى عشرأ :

أ - العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه

النثري القابل للحل .

- ب - الصعوبات في النهم الحسي للشكل .
- ج - الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة .
- د - أمور غير متناسبة في الذاكرة وخاصة ذكريات ذاتية او خواطر مرتبطة على نحو خاطيء .
- هـ - أرجاع مخزونة استدعتها القصيدة وحركتها .
- و - العاطفية (أو الضعف العاطفي)
- ز - الكبت ، وهو معكوس العنصر السابق .
- ح - اللياذ بالمبادئ .
- ط - الفروض « المسبقة » ذات الصبغة الفنية .
- ي - الافكار « المسبقة » العامة النقدية .

ولنعرض اولاً بضع نماذج من المسودات والشذرات عن سوناتة دن ، فلعلها أبرز قصيدة في كل هذه « الطبخة » ، فيسميها أحد القراء مقطوعة عاجزاً عن ان يتبين انها سوناتة ، ويرى ثان ، مأخوذاً برجع مخزون نحو مادتها ، ان لها وزن الترانيم ويقول فيها :

لقم من الألفاظ . لا تجد اي قبول . ترنيمة جيدة -
في الحقيقة ، وهذا ما يدل عليه وزنها .

روحها الدينية مرهقة لامرء لا يؤمن بالثوبة على هذا النحو .
وثمة قارئ لم يستطع ان يصنع فيها شيئاً :

أعترف توأ بانني لا استطيع ان اعرف عمّ يدور كل
هذا الصخب فان القصيدة محيرة تماماً ، وما فيها من ضمائر
عديدة وأحوال ، تبهم الفكرة ان كانت فيها فكرة محدودة .
ويرى قارئ آخر ان في « اركان الارضين المتخيلة » « ايهاً جميلاً » .
ويكتب آخر مدافعاً :

من الصعب على المرء ان يشرك الشاعر نزعتة ، اذ مع ان
اخلاصه أمر واضح ، فان وسائله الفنية رديئة ، غير ان الابيات
على الرغم من ذلك تعبر عن ايمان بسيط في نفس رجل ساذج جداً .
وينساق تليد آخر في قطعة من ترجمة ذاتية فيقول :

بعد ان اخفقت في ان اكتب سوناتة اصبح لدي اعجاب
شاذ بمن يكتبون هذا اللون من الشعر ، ولو لم يكن الامر
كذلك لحسبني في النهاية أقول ان هذه السوناتة رديئة .

ويقول آخر « القوافي غير مستوية » ، وآخر يقول : « انها تبطىء وتتعثّر
عندما تقترب من نهايتها » . وثالث يقول : « أحسست ان الكاتب قد
صوّب سهمه نحو هدف عالٍ فقصر دون بلوغه » . ويعلق شخص
متحمس لتطبيع الاوزان بقوله :

تبدو لي القصيدة سوناتة متعفنة مكتوبة على البحر الأيامي
الحاسي ، المناسب لمزاج الشاعر ؛ ولم أستطع ان أجِد التفاعيل
الحسن المعتادة في كل بيت على رغم من إلحاحي ودقي للطاولة
بأصابعي ، فان التفعيلات كثيراً ما تكون غير ايامية ، وفي
البيت الواحد احياناً أربعة مقاطع منبورة ، وأحياناً ستة ،
أما في التركيب فان القصيدة تشبه ان تكون قرزمة طالب في
اول عهده بالشعر ، وأسوأ ما فيها الأبيات ٥ و ٦ و ٧ . اما
الفكرة فتبدو وجيهة حقاً .

ويناقض قارئ آخر هذا الرأي بقوله : « انا لا آبه بالمعنى فاني
تكفيني موسيقى القصيدة » . وينقدها أحد الطلبة بقوله : « ليس فيها
صور » . وينفيها طالب إطلاقاً بقوله : « إن اول نقطة في هذه السوناتة
وهي فيما تبدو اوضح شيء فيها ، انها كان من الممكن ان تكتب نثراً
ويكون تأثيرها مساوياً للشعر ان لم يزد عليه » .

وقد أصابت قصيدة دن ٣٠ مسودة مشايعة لها و ٤٢ مضادة و ٢٨ ليس فيها آراء . وللمقارنة ننظر في القصيدة التي احرزت اكثر عدد من المشايعين (٥٤) واقل عدد من المنكرين (٣١) (اما الخمسة عشر الباقية فانها عارية عن الآراء) وهي قصيدة « الهيكل » لبليو . من مجموعة : « Parentalia and Other Poems » ومطلعها :

بين الاشجار السامقة الخاشعة

سأختر على ركني .

فلن اجد هذا اليوم

مكناً كهذا ملائماً للتعب

وتستمر القصيدة في خمس مقطوعات على هذه الشاكلة . وقد اغفل بعض القراء القصيدة وتعلقوا بالجدل الديني ، وهذا مثال على ذلك : « لا احب ان اسمع الناس يتمجدون بتعبدهم ؛ لقد كان الفرد دي فيني يرى ان الصلاة جبن ، ومع اني لا انطرف تطرفه فاني اعتقد ان من الجفاء ان نحشر التواجد الديني في حلق هذا العصر الشكي وهو لا يسيغه » .

وأبان ناقد آخر عن مثل جميل من الامور غير المتناسبة في الذاكرة ، فقال : « حين قرأت البيت الثالث عنت على بالي صورة حيوية ، صورة اللاعب وقد انفرد بالكرة ، من خط دفاع واه ، ثم مضى قدماً نحو الخط لا يثنيه شيء » .

وقد أحب أكثر القراء هذه القصيدة ، وهذه تعليقات نموذجية تقدم بعض الأسباب المميزة التي حكمت لها بالأفضلية :

١ - ان الافكار الكامنة في هذه الابيات لتشارف الكمال فالتعبير عن العاطفة حاداً لذّ كالعواطف نفسها ... وارى انها تعبر عن افكاري .

« هي القصيدة السابعة حسب ترتيب رشاردز ، أنظر ص : ٩٢ من كتاب « النقد التطبيقي » .

٢ - أظن انها قصيدة جميلة جداً في الحقيقة ، فأنا أحب الوزن ، وأحبّ جوّ كل شيء هنالك ، وهي تعطينا صورة فخمة للغاية ، وللمشاعر المتدبنة التي تشرّبها الشاعر حين رأى ما يصوره ، انها نقل جميل لشعور جميل .

٣ - ان الإيقاع ليبدو مناسباً لتدرج الفكرة تماماً .

٤ - جو من السلام والخشوع العميق ، ينقل القارئ الى عالم آخر ، انقى وانصح من هذا العالم .

٥ - لقد نجح الشاعر في جعل رغبته في العبادة مشاعراً بين الناس ... انها لقصيدة لطيفة .

٦ - انها لواسطة العقد بين القصائد الاربعة ، فهي تخلق لنا جوّاً مهيّأً هادئاً خاشعاً من غابة الصنوبر ، فتذكر كم ثارت فينا افكار مشابهة بعثتها رؤية الهدوء الخاشع في الاشجار ، حين نقف امامها مأخوذين بعظمتها مشدوهين بأبهتها ، وهي قصيدة هادئة ، جميلة بما في موسيقاها من رخامة وعذوبة .

إن الشيء المرعب حقيقة في « الذند التطبيقي » يتجلى لنا حين ندرك أن كُتّاب المسوّدات ليسوا قارئين نموذجيين للشعر ولكنهم بخاصة قراء ممتازون فنهم اساتذة مرجوون للغد ، وادباء ، بل شعراء يقرأون تحت ظروف تكاد تكون مثالية (مع الاقرار ببعض نواحي القصور إذ ليس لديهم مرجع يعتمدونه ولا نبراس يشع عليهم من انتاج كامل ، ولا لديهم اي تلميح عما يسميه رتشاردز « اصل » القصيدة) . ويقول رتشاردز مبدئياً اسفه :

من مقارنات استطعت ان اجريها بين هذه المسوّدات ومسوّدات اخرى حصلت عليها من نماذج اخرى من القراء ، ارى انه ليس ثمة ما يدعو للظن بأن مقياساً عالياً من الفراسة النقدية قد يكون من

السهل ايجاده في ظل ظروفنا الثقافية الراهنة . لا ريب اننا لو استطعنا جمع الجمعية الملكية للأدب او الجمعية الاكاديمية من اجل تجارب كهذه فقد نتوقع أنسجماً أكثر في التعليقات ، او على الاقل في الاسلوب ، ومحاكاة أكثر حذراً فيما يتصل بأخطار الاختبار ، اما في الامور الاساسية ، فقد تحدث مفاجآت لم نكن نتوقعها . ويقول في الخلاصة عند نهاية الكتاب حاكياً عن كتاب المسودات :

هؤلاء هم ثمرة أكثر انواع التعليم كلفاً ونفقة ، باستثناء القليل منهم ، واحب ان اقول مرة اخرى ، مؤكداً ، انه ليس ثمة ما يدعو الى الظن بأن هناك اية مجموعة مشابهة لهم ، في اي مكان في العالم ، تستطيع ان تظهر مقدرة اعلى من قدرتهم في قراءة الشعر . ان ابناء الجامعات الاخرى وبناتها الذين قد يظنون غير ذلك ، مدعوون للقيام بمثل هذه الشواهد التجريبية التي يجمعونها تحت ظروف مشابهة ، الا ان المدرس المحترّب لن يدهش من أي هذه المسودات او على الاقل لا يفعل ذلك اي مدرس تحاشى من ان يحوّل كل تلميذ لديه الى حاك يردد آراءه . ولنسأل بصراحة : كم واحداً فينا مقتنع بانه قد كان ينتج ما هو احسن مما انتجوه ، تحت تلك الظروف نفسها ؟

ونقر بان تجربة رتشاردز في « النقد التطبيقي » كانت تحسباً اولاً نحو وسائل المختبر وانها غير متكاملة ومن السهل تسليط النقد عليها ، وهو نفسه قد لحظ في الكتاب نفسه عدداً من الامور اغفلها وكان يمكنه الا يفعل ذلك : ومنها مشروعات مثل ان يدرس تنوع الاحكام عند القراء (او ما يسميه « علم الخصائص ») وان يتتبع الارتباطات بين قبول نوع من القصائد والصد عن نوع آخر . وهو يلحظ ان بعض التنوع قد

يكون ناشئاً عن التعب ويرى ان اسبوعاً واحداً قد لا يكفي لقراءة اربع قصائد قصيرة . مع ان هذا الرأي قد يبدو سخيلاً عند السادة المتصدرين في دنيا المناهج التعليمية ، الذين يظنون ان كل الاذب الانجليزي يمكن ان يطالع بامعان ، مع الفائدة المحققة ، في عام واحد ! . ويقترح رتشاردز في « التفسير في التعليم » توسعات اخرى لهذه الطريقة تشمل مواجهات لكتاب المسودات ، ودراسة ما يشطبونه في مسوداتهم لكي نصل الى عمليات التفكير عندهم ، وهلم جراً . ويحضر في الذهن عدد من الامكانات الاخرى لتصحيح الطريقة وتوسيعها فنّها في باب « علم الخصائص » ، تبيان الروابط التي تربط القارئ بمدى حصوله الثقافي وتعليمه الاول ، وبتجربة له سابقة في قراءة الشعر ، وبطريق المسودة ، وبالمزايا الشخصية العامة ؛ وفي باب التجريب العلمي : بالتدريجات العددية وبالمقارنة بين مسودات هؤلاء القراء ومسودات قراء اخرين باسماء الشعراء ، وهناك توسعات اخرى : كأن ننسب القصيدة الى غير صاحبها ، وان نعيد كتابتها من اجل الحصول على نتائج مختلفة او ان نكتبها حسب نهجته قديمة او حسب نهجته حديثة الى غير ذلك من امكانات تجريبية لا حصر لها . واخيراً كان من الممكن الحصول على نتائج مخالفة لو اننا طلبنا الى الطلاب ان يكتبوا فقط عن قصائد يحبونها .

ولعل اخطر نقص في الكتاب نقيصة ادركها رتشاردز وحاول ان يدافع عنها وهي الضحالة السيكولوجية ، كتب يقول :

انا توافق لان اواجه الاعتراض الذي قد يتقدم به بعض السيكولوجيين ، اوخيرهم - حيثما وقع - وهو ان المسودات ليست تعطينا شهادة وافية بحيث نتمكن من ان نستخلص دوافع الكتاب وان البحث كله من ثم سطحي . الا ان اولية كل بحث لا بد من ان تكون سطحية ، وايجاد شيء صالح للبحث

بعد ان كان بعيداً والتوصل اليه من الصعوبات الكبرى في علم النفس . وانا اعتقد ان الحسنة الكبرى لهذه التجربة هي انها تحقق هذا الامر . ولو انني شئت ان اسبر اعماق اللاشعور عند هؤلاء الكتاب حيث انا مؤمن بانني استطيع ان اجده الدوافع الحقيقية لما يجوبونه وبكراهونه ، اذن لخططت شيئاً يشبه ان يكون فرعاً من الوسائل التي تستعمل في علم التحليل النفسي لتحقيق هذا الغرض . ولكن كان من الواضح ان تقدماً قليلاً قد يحقق لو اننا تعمقنا كثيراً ومهما يكن من شيء فحتى هذا الاختبار على حاله هذه قد اثار مادة غريبة كافية .

وحتى حين نسلم بعدالة هذا التفسير الذي يقوله رتشاردز نرى انه من المؤسف ان التعمق لم يكن ممكناً بحال لانه كان خليقاً ان يبدد التفاؤل السهل ، من اقتراحاته التي وضعها في سبيل اصلاح التعليم .

والشيء الوحيد الذي قد يسمح لقارئ هذا الكتاب بأن يحتفظ برشده ويبعض الامل في مستقبل الشعر هو النغمة المرافقة الثابتة التي نتلسمها في قراءات رتشاردز الدقيقة اللامعة . وهو لا يواجهنا بهذه القراءات مباشرة ولكنه يجعلها بعامة ، متضمنة ، خلال الاشارة الى تقريرات وتلميحات وردت في المسودات ، حتى ان القراءة المستوفاة للكتاب تجعل القارئ يحس عند النهاية بان مبنى الكتاب قائم على نوع من العملية الجدلية الحوارية . ورتشاردز على وعي تام بهذا المبنى الروائي لكتابه اذ يقول : « سأقدم قصيدة اثر قصيدة ، ساعماً للرأي المخالف الكامن عند اصطدام الآراء ، وللذوق والاعتدال ، بأن توجه هذا العمل » . وفي حالات قليلة نجده يتقدم بنماذج من قراءاته ليوضح نقاطاً لم يستطع معالجتها كتاب المسودات ، وتجيء قراءاته كوشائع النور خلال الضباب الكثيف . ومن الامثلة النادرة تعليقه على بيت من احدي القصائد :

« يا انسجة فولاذية سخيقة [نسجتها] الشمس » :

« O, frail steel tissues of the Sun » إذ يقول :

Tissue — ولنبدأ بالاسم — كلمة ذات معنيين اولهما « ثوب من الفولاذ » قياساً على « ثوب من الذهب » او « ثوب من الفضة » والصفة الفاترة المعدنية اللاعضوية في النسيج هي التي ربما كانت هامة . وثانيهما « رقيق ناعم شبيه بالشفاف » مثل الورق الرقيق .

Steel : مجاز من النوع الحسي ، وهو النوع الثاني عند ارسطوطاليس اي عند الانتقال من الفصل الى النوع ، فالفولاذ نوع خاص من معدن قوي يستعمل للدلالة على اية مادة قوية تستطيع ان تمسك وتجمع اجسام السحاب الممتدة . اما الانحاء المستمد من لون « الفولاذ » فانه مناسب للمقام .

Frail : تزدبد يصور مبلغ رقة « النسيج » والشفافية وما يوشك ان يتمزق ايضاً لو هبَّه .

Of The Sun : توازي قولك « الذي نسجته دودة القز »

اي نسيج من [لعاب] الشمس .

ان القيمة الهائلة في كتاب « النقد التطبيقي » لمي كلياً في المعلومات التي صورت لنا كيف يقرأ الشعر ناس نظن فيهم الكفاءة لذلك ، ثم كيف يضع رنشاردز قراءاته الخاصة في وجه قراءاتهم بعد ان يوسعها ويعممها . وهو ، من وجه أو آخر ، يقرأ بقلّة جدوى الاستحسانات في آخر كتابه ، وبقلّة جدوى كل نوع من التقريظ والاستحسان . ويقترح الكتاب تحسيناً من خلال التعليم ، أي بزيادة التجريب في الجامعة . ويجعل التفسير موضوعاً يدرس ، ويخلق « كرسي لصور الدلالات » شبيه بكرسي ادلر في « البيداغوجيا العلاجية » . ولكن المثل اللاتيني يقول : « من ذا

الذي يحمي الحماة ؟ » - واقول : من ذا الذي يعلم المعلمين ؟ فان رتشاردز يدرك ان كتاب المسودات هؤلاء هم حتماً الذين سيعلمون الشعر في الجيل التالي ، ومن غير المحتمل ان يتغيروا أساساً بهذا الاختبار ، أو بالكتاب نفسه ، أو بكل كتبه مجتمعة . ان الحياة لتثبت ، باستمرار ووضوح ، ان العجز العام لاختبار الآثار الفنية ، بدكاء ونقد ، يمتد فيشمل المحترفين في ميدانهم نفسه كما يشمل آخرين نفترض فيهم الكفاية .

اما في مسألة الاعتماد على سمعة الشاعر ودرجته في الحكم فان هنري بير في كتابه « الادباء ونقادهم » يقدم لنا بعض القصص الممتعة ، فيسرد قصة نموذجية عن حفلة موسيقية يباريس اقامها ليزت سنة ١٨٣٧ وفيها ثلاثة ليتهوفن وواحدة لبكسيس ، وتبادل اسما الموسيقيين في البرنامج ، سهواً ، فصفق الجمهور ، وأكثره من المثقفين والعارفين بالموسيقى ، تصفيقاً صاحباً لقطع بكسيس واستمع الى قطعة بيتهوفن بقلة اكتراث ، او بما هو اسوأ من ذلك ، وعلق ليزت على ذلك بقوله :

« عندما عزفت ثلاثة بيتهوفن في الموضع الذي كان مخصصاً في الاصل لبكسيس ، وجدت عارية من الإلهام عادية مملة ، حتى ان كثيراً من المستمعين غادر القاعة معلنا ان جرأة المسيو بكسيس في تقديم موسيقاه الى جمهور كان يستمع قبل لحظات الى احدى روائع بيتهوفن انما هي وقاحة صرف » .
واضاف ليزت يقول ان قطعة بكسيس لم تكن ، فحسب ، عادية . بل كانت تختلف في اسلوبها اختلافاً بيناً عن موسيقى بيتهوفن .

ومجمل القول ان كل ما يستطيع ان يفعله كتاب مثل « النقد التطبيقي » في طريق علاج الموقف الذي يعرضه هو انه يبرز موضع القراءة البليقة الدقيقة ، في غابة متكاثفة من القصور وقلة الكفاية العامة . اما العزاء الاكبر فهو في ان هذه القراءة نتاج جهد الجماعة ، لا الفرد ، الى حد ما ، وانها تشبه حقيقة ولدت من اجتماع عدة اخطاء ، ونستطيع ان نفترض

بان قراءات رتشاردز لا تجيء فحسب من خلال هذه المـسـوـدات ولكنها ايضاً مستوحاة مسهبة موجهة بهذه المـسـوـدات نفسها ، الى حد ما ، وانها لا تفرق عن وسائله في مؤلفاته الاخرى من حيث انها وليدة التكاثر والانتقاء . وواضح انه ليست هناك قراءة « صحيحة » لقصيدة . وانما هناك قراءات جيدة واخرى رديئة ، وان الجودة تنشأ من بين قراءات رديئة كثيرة . وهنا يتضح ان الفضل العظيم لكتاب « النقد التطبيقي » ، ولكل مؤلفات رتشاردز بعامة ، في النقد الادبي الحديث ، هو في الدرجة الاولى فضل في الطريقة وعلم المناهج اكثر منه في المبادئ او في اقتراح الاصلاح . ذلك انه بايجاده اقتراباً من الظروف التجريبية يحقق لأول مرة وصفاً موضوعياً لكيفية قراءة الشعر على الحقيقة ، ويركز جهد النقد على ميدان قلّ خوضه فيه ، اعني ميدان النقل او التفسير الشعري او علاقة القارئ بالقصيدة . وحين يوجد اقتراباً ما من الظروف الجماعية فانه يحقق ايجاد وسيلة صالحة لتحسين القراءة وتحسين تلك العلاقة .

٣

لطالما عني النقد الادبي ، على شكل متقطع او مستمد من الخدس ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الحديثة الاخرى ، بدور القارئ او الجمهور في عملية النقل الفني . فقد وضع كل من افلاطون وارسطوطاليس القواعد العامة ، عن ردّ الفعل عند الجمهور ، في مبدأيهما النفسيتين الاجتماعيتين المتعارضتين ، فقال الاول ان الفن مثير ضار للعواطف ، وقال الثاني انه عامل يساعد في تطهير العواطف ؛ ولكن لم يحاول واحد منهما ان يدرس جمهوراً معيناً وردّ الفعل عنده ، نحو آثار فنية معينة . وقد طور لونيغينوس بوضوح في كتابه « في الرائع » بالاستعمال اللغوي تلك التفرقة التي سماها مل من بعد « الدال » و « الضمني » حيث كتب لونيغينوس (ترجمة

ريس روبرتس) يقول : « ثم انك ولا بد على وعي بأن الصورة تخدم غرضاً عند الخطباء ، وغرضاً آخر عند الشعراء ، وان سبيل الصورة الشعرية ان تأسر ، وسبيل الخطابية الوصفُ الحيُّ » . وهذه تفرقة اساسية لكل دراسة تناول التجربة الفنية عند الجمهور ، ولكن لونيونس وقف بها عند هذا الحد ولم يتجاوزه . نعم انه يقترح من بعد في الكتاب نفسه عدداً من الوسائل التي تنتج تأثيراً في الجمهور ؛ وحديثه بخاصة عن « الالتفات » في مخاطبة الجمهور نموذجي حقاً . وبعد ان يقتبس سطرأ من هيرودوتس ، يتحدث فيه عن اعمال البطل في ضمير المخاطب لا الغائب ، يقول :

اتبصر ، يا صديقي ، كيف يقودك في الخيال خلال ذلك العالم ويجعلك ترى ما تسمع . وكل هذه الاحوال من الخطاب المباشر تضع السامع في قلب المشهد ، وهكذا هو الحال حين يبدو انك تتحدث لا الى الجماء الفقير ، بل الى فرد واحد .

« ولكنك يا تيديدس — ما كنت تعرفه ، ذلك الذي قاتل

البطل في سبيله » (الياذة ٥ : ٨٥)

انك ستجعل سامعك اكثر استثارة وتنهباً ، مفعماً بالمشاركة الحوية ، اذا ابقيته مستيقظاً بكلمات تخاطبه بها .

ولعل اول اعتراف رسمي بالحاجة الى دراسة الجمهور دراسة نفسية انما كانت في القرن الثامن عشر ، وبلغت ذروتها في مقال إدمند بيرك « في الرائع والجميل » ؛ يقول جون مورلي :

كان ذلك توسيعاً قوياً للبدأ الذي وضحه اديسون ، قبل زمن غير بعيد ، في تردد واستحياء ، وهو ان نقاد الفن يفتشون عن المبادئ الفنية في غير موضعها الصحيح ، ما داموا يقصرون تفتيشهم على القصائد والصور والحفر والتماثيل والمباني

بدلاً من أن ينظموا أولاً العواطف والقابليات الانسانية ، التي يلوذ بها الفن . وكانت معالجة اديسون عابرة ادبية صرفاً ، أما بيرك فإنه عالـج موضوعه بحساسة على اساس من السيـكولوجيا العلمية التي كانت في متناوله حينئذ . وان الاقتراب من هذا المبدأ من الناحية السيـكولوجية معناه احداث تقدم واضح فـذ في طريقة البحث الذي اضطلع به .

ان بيرك حين اخذ يستقري الفن في مجال الجمهور كان يطبق عملياً نظرة نمت خلال القرن الثامن عشر وهي ان النقد يفيد إذا قلل القروض واكثر من المعلومات . ولقد كتب جونسون في « الجواب » يقول : « ان من مهمة النقد ان يقيم مبادئ ، لكي ينقل الرأي الى دائرة المعرفة » . وفي القرن التالي اضاف كولردج مظهراً علمياً آخر وهو « التجريب » ، وكأنما كان في « السيرة الادبية » يردد صدى جونسون (حين قال ان غاية النقد ان يقيم « مبادئ الكتابة ») . وقد لحظ كولردج نقطة اسهب رتشاردز من بعد في ابرازها في « النقد التطبيقي » وهي التباين الواسع وعدم الثبات اساساً في استجابة الجمهور للشعر (هي عند كولردج الاستجابة للاناشيد الغنائية Lyrical Ballads من نظم وردزورث) ، فكتب يقول :

انا مغرئ بأن اعتقد ان هذا التقدير لا يشذ كثيراً عن الصواب اعتماداً على الحقيقة الملحوظة التالية التي استطيع ان اقررها حسب معرفتي وهي ان مثل هذا الحكم العام قد قال به اشخاص متباينون كل على قصيدة غير الاخرى . ومن بين هؤلاء الذين أغلـي من تقدير صراحتهم وحكمهم اذكر بوضوح ستة ، عبرت اعتراضاتهم عن هذا المغزى نفسه ، مقررّين في الوقت نفسه ان كثيراً من القصائد قد منحهم متعة

عظيمة . ومن الطريف ، وان بدا غريباً حقاً ، ان ما عدّه احدهم ممقوتاً عدّه الآخر ابياته المفضلة . وانا حقاً مقتنع بيني وبين نفسي انه لو امكن ان تطبق هذه التجربة على هذه المجلدات مثلما تم في القصة المشهورة عن الصورة ، لكانت النتيجة مماثلة ، وإذن لرؤيت الاجزاء التي نثرت عليها البقع السود امس ، بيضاء ناصعة في اليوم التالي .

وحين كان كولردج يضع القاعدة النظرية التي قد تتطور الى التجريب الموضوعي على القارىء ، انتج دي كونسي - عدداً من الدراسات المتميزة بقوة الاستبطان والاستبصار ، عن رد الفعل عند القارىء ، وخير امثلتها المعروفة مقال له عنوانه « في قرع الباب في ماكبث » وهو ما سينمو من بعد ليكون ابحاثاً نفسية تحليلية في الميدان نفسه . وفي هذا المقال بدأ دي كونسي بمشكلة عدم التناسب الذي لا يجد له تفسيراً في الاستجابات التي كان يثيرها دق الباب في نفسه (وهي بالدقة نفس المشكلة التي ابتداء منها ارنست جونز بحوثه في هاملت بعد قرن من الزمان) . يقول دي كونسي :

منذ ايام طفولتي احست دائماً بحيرة عظيمة ازاء احسدى النقاط في ماكبث ، وهي ان قرع الذي يتلو مقتل دنكان يثير اثراً في مشاعري لا استطيع الافصاح عنه . وكانت النتيجة ان ألقى هذا على حادث القتل رهبة خاصة وعمقا في الخشوع . ومع ذلك فهما حاولت باصرار ان يحبط فهمي هذا الامر ، فاني لم استطع ان ارى لم يحدث لديّ مثل هذا الاثر .

وبعد ان يجري متبعا البحث الاستبطاني ، يخرج بجواب (اما القول بانه ليس الجواب الصحيح وان اجوبة اخرى مرضية قد وجدت منذ

عهدئذ فلا يقلل من رجاحة ما توصل اليه دى كوني من طريق منهجه
في البحث) .

وخلال القرن التاسع عشر تطور الموروث المنحدر عن كولردج الى
اختبارات تجريبية عامة في مجالات كانت تعد من قبل حرما مقدسا للظن
والتخمين . ومن نماذج ذلك اختبار جالتون لتأثير الصلاة ، وان كان
هذا مثلا مضحكا (لقد اشار اليه رتشاردز مراراً باستحسان) ، فقد
قرر جالتون ، وهو محق فيما قرره ، ان الصلوات التي تقام من اجل حياة
الحكام واطفال القسس اكثر من التي تقام لغيرهم ، وفحص الاحصاءات
عن مدى اعمارهم (فوجد انها قد تكون في متوسطها اقصر من غيرها ،
ولكن ذلك لا يؤيد الظن بأن الصلاة ضارة) .

اما الآراء التي تعرف في القارة الاوروبية باسم « علم الجمال الانجليزي »
وهي الجماليات الفيزيولوجية عند كل من هربرت سبنسر وغرانت ألن والتي
تؤسس التجربة الجمالية فيها على رد فعل جسماني ، فقد تطورت في المانيا
اساسا الى مدرسة علماء الجمال التجريبيين ، ومؤسسها غوستاف فخر ،
بدأ بالاختبار التجريبي على فرضية ادولف زايسنغ القائلة بأن اقسام
« القطاع الذهبي » (وفيها ان نسبة الوحدة الصغرى الى الكبرى كنسبة
الكبرى الى الكل) تمتع الى حد الاملال . اما تجاربه المؤيدة لهذه الفرضية
والتي تحدث عنها في كتابه « علم الجمال التجريبي » Experimental Aesthetics
فانها قدمت للناس الطريقة التجريبية ، بما فيها من نص على الكم ، وخلقت
بعمامة معالجة عن طريق المختبر لدراسة رد الفعل عند الجمهور . ثم ان فون
هلهولتز في كتابه « احساسات النغم » Sensations of Tone اقام علم
جمال الموسيقى على اساس قوي من الطبيعيات والفيزيولوجيا . غير ان
محاولات بعض الباحثين امثال ل. ف. بريك وإيوالد هرنغ ثم من بعدهم
من اجروا نفس التجارب على التأثيرات الممتعة للالوان ومجموعاتها لم

يحرزوا مثل ذلك النجاح . (مع اننا يمكن ان نفترض اننا في النهاية سيكون لدينا حتماً طبيعيات انسجام الالوان مقنعة كافية في معالجة الصور الكبرى ، كفاية طبيعيات الصوت الموسيقي في مجال المؤلفات الموسيقية الكبرى) : وقد رسم فلهم فندت تلميذ فخر في كتابه « علم النفس الفيزيولوجي » Physiological Psychology الخطوط الكبرى للتطور المقبل في علم الجمال التجريبي ، وقد تعرض ان في هذا الاتجاه (مثلما يحاوله الجشطاطيون فيما يحتمل) يمكن الامل الذي نحمله في انفسنا للحصول على مجموعة من المعلومات العلمية عن ردود العقل عند الجمهور ، ولعله علم الجمال الموضوعي الوحيد الاصيل الذي قد نبلغه ذات يوم ، هذا على الرغم من ضروب من الاهمال في المعالجة كالحديث الدارج عن ردود فعل « احشائية » نحو الصور وجنون « عرض الذات » .

ومثل هذه الحركة تطور في فرنسا على مدى أضيق . ففي ١٨٨٨ نشر اميل هنكن « النقد العلمي » La Critique Scientifique فأسس به علم « السيكولوجيا الجمالية » ، وعرف الادب بانه « مجموعة رموز مكتوبة يقصد منها ان تنتج عواطف غير فعالة » ، ثم طور جهازاً مدهشاً من المصطلحات ونظم التصنيف ، استمدته من العلوم الطبيعية ، من أجل ان يعالج الاثر الفني ، على انه اولا تعبير عن مؤلفه ، وثانياً من حيث اثره في القارئ ، وقد كانت اهدافه وأساليبه رصينة الا انها ، نوعاً ما ، نشأت قبل اوإنها ، غير ان النتائج التي حصلها في تطبيق المبنى على الادب في مجلدين بعنوان « دراسات في النقد العلمي » Études de Critique Scientifique في السنتين التاليتين لم تكن ناجحة تماماً . وواضح ان كثيراً مما أداه هنكن يعد سلفاً لما أداه رتشاردز ، وكان له أثر عظيم في نقاد يذهبون مذهب التحليل النفسي مثل شارل بودوان . بل يبدو انه أثر في اناس لم يكن تأثير النقد العلمي ليلغهم مثل ريميه دي غورمونت فهذا الناقد على الرغم

من الانجاء الجمالي الخالص في نظرياته ، قد استمد كثيراً من كل من الطبيعيات والفيزيولوجيا ، وكان على وشك ان يكتب ذات يوم كتاباً اسمه «عالم الكلمات» The World of Words «ليجزم ان كان للكلمات معنى — أي قيمة ثابتة» وهذا ما يوحي كأنه ذو علاقة «بمعنى المعنى» في القصد ، على اقل تقدير .

وتناول عدد من النقاد المعاصرين — الى جانب رتشاردز — واحداً او آخر من مظاهر هذا الموروث ، اما محاولين أشكالاً من تجارب المختبر في ميدان النقد ، أو دارسين لعملية النقل وردود الفعل عند القراء ، بعون من وسائل فنية اخرى . وقد تقدم البحث (انظر الفصل عن مود بودكين) في تجارب مود بودكين في الاستبطان عند القارئ وحديثها عن الاستجابات الاستبطانية عند نفسها ، وفي تجارب الدكتور ورتام عن استبطان الاديب . ولعل أكثر تجربة على طريقة تجارب المختبر ، مدهشة في عالم الادب ، قام بها سيكولوجي من جامعة كولومبيا اسمه فردريك ليان ويلز وكتبت في «محفوظات السيكولوجيا» Archives of Psychology آب (اغسطس) ١٩٠٧ بعنوان «دراسة احصائية في الجدارة الأدبية» فقد جمع الاستاذ ويلز عشرة من الطلبة الخريجين في الادب الانجليزي بكولومبيا وسألهم ان يرتبوا عشرة ادباء اميركيين حسب جدارتهم — وهم : بريانت وكوبر وإمرسون وهوثورن وهولمز وآيرفنج ولونجفلو ولوول وبو وثورو — على أساس عشر صفات وهي : السحر والوضوح والرخامة والصقل والقوة والخيال والاصالة والتناسب والتعاطف والسلامة ، وعلى حسب ترتيبهم قدر المنازل الادبية الاميركية ، فكان الترتيب : هوثورن في المنزل الاول يليه بالترتيب : بو وإمرسون ولوول ولونجفلو وآيرفنج وبريانت وثورو وهولمز وكوبر .

وقد مضت كلية المعلمين بكولومبيا قدماً بموروث التجريب والقياس

الادبي ، دون ان تساوي ويلز في تفردده وشذوذه ؛ ونذكر هنا بضعة امثلة من الكتب الكثيرة التي الفت في هذا المضمار ومنها مونوغراف اصدارها الان ابوت وم . ر . ترا بوسنة ١٩٢٢ قبل صدور « النقد التطبيقي » بعنوان « مقياس القدرة في الحكم على الشعر » A Measure of Ability to Judge Poetry ؛ وتتألف تجربتهما - وهي متفردة في براعتها - من اعطاء كل واحد من المختبرين ، قصيدة مع ثلاث صور ثرية منها على النحو الآتي : واحدة مشمولة بالعاطفية ، وواحدة مطبوعة بطابع ثري بعيد عن الشعر ، وثالثة تعتمد ناثرها ان يضع فيها اخطاء ، ثم عمل جداول من المقاضلة التي اجروها ، وجاءت هذه قائمة الى حد ما . وقد قام مورمر ادلر في اطروحته للدكتوراه بتجربة شبيهة بهذه مستعملا موسيقى كان قد هتجنها في عينيه ، بطرق لبيقة ، موسيقي محترف . ونشرت هيلين هارثلي سنة ١٩٣٠ سجلا عن تجربة اخرى على هذه الخطوط نفسها في مونوغراف عنوانه : « تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية » . وفي سنة ١٩٣١ ظهر بالالمانية كتاب « بناء علم اجتماع للذوق الادبي » The Sociology of Literary Taste للفن ل . شكلنغ ونشر بالانجليزية سنة ١٩٤٤ وهو محاولة في نوع آخر من المعالجة العلمية . وهذا الكتاب موجز جداً وهو اكثر بقليل من تاريخ ادبي مختصر يعمم القول في تغير الدرجة الاجتماعية للفنان ومعايير الفن والذوق في العصور الحديثة . وقد يوحى ببعض خطوط البحث التي تجعل من الممكن حقاً ايجاد علم اجتماع للذوق الادبي لان فيه دراسة تفصيلية للتغيرات في الجرائد والمجلات ، « وبحسباً في آراء جماعات خاصة ومهن خاصة » واختباراً للاحصاءات عن بيع الكتب بما في ذلك ارقام : عن اعادة الطبع لنماذج الادب القديم ، واستطلاع لشئون الاعارة في المكتبات ونوادي الكتب والجماعات القارئة . وقد هيا شكلنغ مثل هذه الدراسة او السلسلة من الدراسات في خياله ، على نحو

غير علمي ، ثم اعلن عما « تدل عليه » والحق ان كتابه ليس اكثر من مخطط لعلم مقترح ، وهو مفيد وان كان نزرأ يسيراً ؛ وبعض استبصاراته وحديثاته فذة اطلاقاً ، غير ان شكلنغ لا يملك مجموعات من المعلومات ، ولا سجلات تجريبية تسنده في عمله ، فان كان قد صدر مؤلف في هذا المجال منذ عهدئذ فلا علم لي به (دون احتساب زخارف علم الاجتماع قامت السيدة ليفز بدراسة للذوق الادبي أعلى شأنًا ، معتمدة كثيراً على رتشاردز ، في كتابها « القصص والجمهور القاريء » .)

وهناك محاولة معاصرة اخرى لدراسة مظاهر النقل في الادب علياً وميدانها هو حقل السمانيات الواسع (علم اسسه في شكله الحديث رتشاردز وأوغدن) ، وتظهر على شكل خاص في الجهود الطامعة عند اصحاب المنطق الوضعي ، وهي جماعة بصر^١ رانسوم وتيت وويلرايت على انها تحمل افكار رتشاردز الاولى حتى تبلغ بها نتائجها المتضمنة ، وان لم يكن ذلك عن رضى رتشاردز . ويتزعم هؤلاء المناطقة الوضعيين كل من رودلف كرنب وشارلس و . موريس وهم بسبيل خلق « موسوعة اتمية في العلم الموحد » متسلسلة (اي يحاولون) كما يقول رتشاردز ان « يحجروا بالمنطق الى القواعد الاساسية للغة كاملة » (وقد طوّروا « سمانيات » في ميدان « لغات الدلالات والرموز » الارحب ، اي العلم الشامل للدلالات وتفسير الدلالات . وطبيعة هذا العلم ومشتملاته بعامة خارجة عن حدود أهدافنا في هذا الكتاب ، وعلى اية حال أكاد لا اجدنني كفؤاً لشرحها ، ولكنني اقول ان مؤلفي هذه الموسوعات الجديدة ، في سياق محاولتهم ان يستغرقوا ويشكلوا المعرفة الانسانية من جديد ، قد وقفوا حتماً ضد الشعر وقد ألمع آرثر ميزر ، بظرف لا يخلو من جور ، الى ان مشتملات بحث موريس في « الدلالة الجمالية » في كتابه « اسس نظرية الدلالات » Foundations of the Theory of Sign انما هي معالجة للشعر على انسه

« نوع لطيف من الجنون » . ثم حاول موريس في مقالين آخرين متأخرين وهما : « علم الجمال ونظرية الدلالات » المنشور بمجلة « العلم الموحد » Journal of Unified Science العدد الثامن ١ - ٣ و « العلم والفن والتكنولوجيا » المنشور بمجلة كينبون خريف ١٩٣٩ - حاول موريس فيها ان يوجد زاوية يمكن للشعر ان يأوي اليها شرعاً . ويذهب موريس الى ان المقال الجمالي هو شكل أولي من المقال ، وانه يتضمن ، في المقام الاول ، الوظيفة التركيبية للغة : وانه مخصص اولاً وقبل كل شيء « لابرار القيم بشكل حيوي » ثم « مادام الاثر الفني ايقونية [صورة] لا تقريراً ، فالمقال الجمالي غير قاصر على الدلالات التي يمكن التأكد من صدقها » . اي انه لا يدرس الا من طريق الثبات الداخلي لا من طريق الدلالة . ويبدو ان هذا الموقف لا يتغير في كتابه الاخير « الدلالات واللغة والسلوك » Signs, Language and Behaviour ويبدو ان كرنب ايضاً لم يراجع موقفه الذي اتخذه عام ١٩٣٤ ، في كتابه « الفلسفة والتركيب المنطقي » Philosophy and Logical Syntax ، وذهب فيه الى أن الشعر الغنائي مضارع للضحك ، أي انه شكل من التعبير العاطفي . ولما كان المنطقة الوضعيون حتى اليوم قد تركوا أمثلة معينة في المقال الجمالي دون ان يدرسوها ، فليس لنا إلا ان ننتظر بصبر ، لنرى المشتكلات النقدية في هذه النظرة الممتعة . اما السمانتيون الذين يدرسون المسائل العامة تحت توجيه كورزبسكي فيبدو انهم ، من الناحية الاخرى ، قد أسقطوا الشعر عموماً من كيان دراستهم ، مع ان كورزبسكي يلحظ في أحد المواضع من كتابه « العلم والرشد » Science and Sanity أن الشعر قد « ينقل من القيم الخالدة أكثر مما يستطيعه مجلد كامل من التحليل العلمي » . فاذا مضينا في عرض الشعر موضوعياً توصلنا الى الآلية بمفهومها الحرفي ، وهي ايضاً موجودة ، فقد اشار عدد من النقاد ، ومن بينهم

عزرا بوند ، اشارات غريبة الى آلة اخترعها الحبر روسيلو لقياس فترات الاصوات المنطوقة . وسواء اكانت هذه الآلة هي « الكيموغراف » ، وهي آلة للغاية نفسها تستعمل في مختبر الصوتيات بالكلية الجامعية بلندن ، او لم تكن ، فامر لا ادريه . وعلى اية حال لا معرفة لي باي مؤلف منشور ، مؤسس على آلة روسيلو ولكني اعلم ان ل . أ . زوننشاين وهو استاذ كلاسيكيات نشر « ما الايقاع ؟ » What is Rhythm سنة ١٩٢٥ على اساس النتائج التي استنبطها من الكيموغراف ، وتشمل فهرستا يعطي نتائج كمية توصل اليها في قياس تجريبي للمقاطع ، وكان يعمل بالاشتراك مع علماء في الاصوات محترفين . ونظريات الاستاذ زوننشاين مشتقة تجريبياً من هذه النتائج وهو يقدم التعريف التالي اساساً لعلم موضوعي في الازان اذ يقول « الايقاع هو خاصية التابع لاحداث ، في زمان ، تنتج في عقل المشاهد انطباعاً عن التناسب بين فترات الاحداث الكثيرة او مجموعات الاحداث ، التي تتألف منها المتواليات المتسلسلة » . وقد نقد رتشاردز هذا التعريف نقداً معقولاً في ملحق على « النقد التطبيقي » من حيث ان زوننشاين قد عالج هذه العناصر وكأنها امور في النظم نفسه لا انها اعمال في الانسان الذي يقرأ النظم او الذي يلقيه امام الكيموغراف ، ومن حيث انه ادرك انها ظواهر سيكولوجية لا طبيعية ثم لم يعالجها المعالجة الكافية لشيء سيكولوجي ، فيوضح كيف انها مرتبطة ارتباطاً لا انفصام له ، المعنى الشعري . وعلى الرغم من هذا الميل الميسر لمعالجة كل شيء مسجل على الآلة ، وكأنه في النتيجة موضوعي ، وقياسه ممكن تماماً ، فان كفاءة الكيموغراف وما شابه من آلات لدراسة الازان كما هي في حالي الشعر والنثر ، تبدو اساسية جداً^(١) .

(١) في مجال آخر نجد المذيع طليمة في القياسات الآلية لرد القمل عند الجمهور بمبتدعات مثل الاوريميترا وآلة لقياس الصوت Reactocaster ، Program Analyzer ، Gag Meter =

بقيت وسيلة أخيرة للقراءة ود العمل عند القراء تستحق الذكر لأنها على الطرف الثاني من الكيموغراف وهي حدس جورج اورول اللبيق الذاتي عن الثقافة الشعبية ، في مقالين نشرهما في « ديكنز ودالي وغيرهما » Dickens, Dali & Others وهما « اسبوعيات الاولاد » و « فن دونالد مكجل » . ويطور اورول وسيلة من الحدس الصرف لدراسة الآثار الاجتماعية لكل من المجلات التافهة المخصصة للمراهقين والبطائق المزلية . وطريقته تكاد تكون عكساً مباشراً لطريقة رنشاردز ؛ كلا الرجلين مهتم بآثار العمل الفني في القارئ ، ولكن رنشاردز يتجه بالتالي نحو القارئ ، ويتجه أورول الى الاثر الفني . ويبدأ أورول في « اسبوعيات الأولاد » بالحديث عن محتويات الدكان الصغير الذي يملكه بائع الصحف في أي مدينة انجليزية كبرى ويلحظ ان « محتويات هذه الدكاكين لعلها خير شيء قريب المتناول لبيان ما يشعر به جمهور الشعب الانجليزي وما يفكرون فيه » ثم يركز الحديث على « اسبوعيات » الاولاد التي تباع بينسين و « المصورات المفزعة » ذات البنس ويؤرخ لها ويتحدث عن توزيعها وأثرها وعن محتوياتها باسهاب ، ويطلق يده في الاقتباس . ثم يصنع تخمينات بارعة عن القراء وحياتهم وعقولهم ، وما تصنع المجلات من أجلهم ، وما الدوافع والحاجات التي ترضيها لديهم ، لكي تكفل نفسها انتشاراً وقبولاً ، كل ذلك بدراسة متأنية لاعمدة المراسلات والاعلانات والمحتويات الاصلية للمجلات . ويجد عالماً كاملاً من الاوهام ويستكشف مضموناتها الاجتماعية والسياسية بتفصيل ، والقطعة حقاً مؤيدة بالوثائق بعناية ، واسعة الاطلاع ، وهي دراسة جد قيمة سيكولوجية اجتماعية لنموذج من الادب التجاري كما ينظر اليه من زاوية القارئ .

= ومن كان من القراء ذا صبر على تعلم هذه لتسجيل واحصاء وتقييم الاستجابات الدقيقة عند المستمعين لتجارهم الجمالية فانه يحال الى مقال بقلم توماس وايتسايد في الموضوع منشور بمجلة « الجمهورية الجديدة » ايار (مايو) ١٩٤٧ .

وتشبهها في هذا مقالته « فن درنالد مكجل » وان كانت دراسة - اقل طموحاً - للبطائق الهزلية ؛ ويصنع فيها أورول جداول لموضوعات البطاقات ثم يدرس النزعات الاجتماعية وانعكاسات الواقع الاجتماعي وراءها . ومن الصعب ان نقول اعتماداً على هاتين القطعتين الممتازتين ان كان هذا المنحى النقدي يمكن ان يطبق على الادب الرفيع والفن ولكن لا ريب في انه قيم في هذا المجال الادنى الذي اختاره أورول .

٤

يبدو ان رتشاردز قد وجه التفاتاً ضئيلاً الى من سبقه في الموروث التجريبي ودراسة الجمهور ، ويبدو ان بحوثه ، حتى حين تعيد في اساسها دراسات سابقة ، لا تكثرث بالسوابق وانما هي تولدت عن منطق التطور في تأليفه . اذن فان دينه المعين الذي استمده واعياً عامداً ، يعود الى عدد قليل من المفكرين السابقين ، واكثرهم نسبياً فلاسفة متفردون في آرائهم او ادباء متفلسفون ، واهم هؤلاء صمويل تيلور كولردج ، فتأثيره في رتشاردز مثل ساطع على لقاء فكرين عبر قرن من الزمان وعلاقتها شاملة معقدة ، دقيقة احياناً الى حد ان تغرينا هنا بالمرور بها عابرين ، ولكن على اية حال هنالك كتاب ممتاز يوضحها ، اعني كتاب رتشاردز « رأي كولردج في الخيال » ؛ وتطور كتب رتشاردز من حيث علاقته بكولردج يشبه ان يكون سجلاً لقصة حب ، ففي اول كتابه « اسس علم الجمال » لا يذكر كولردج الا باقتباس رأي له « صوفي » في الجمال ، بشيء من الاحتقار ، وفي « معنى المعنى » لا يبدو كولردج الا صاحب تقرير ، بعيد التحليق ، عن الفن . اما في « المبادئ » فبعد عدد من المرات يذكر فيها شعر كولردج بروع القاريء قجأة حين يجد اشارة الى « الفصل الرابع عشر » في « السيرة الادبية » : « تلك الحجرة المفعمة بحكمة مهمة والتي تحتوي الماعات نحو نظرية شعرية

أكثر من سائر ما كتب في ذلك الموضوع ؛ وخلال باقي الكتاب يلتقط رتشاردز « لمحات لا تقدر بضمن » « لمحات مضبوطة » وما أشبه من « السيرة الذاتية » وبخاصة فكرة كولردج عن الخيال وهي « اعظم يد لكولردج في النظرية النقدية » و « من الصعب ان نضيف اليها شيئاً » . وفي الوقت نفسه يؤكد رتشاردز اخذه بأسباب الحيلة فيقول :

ان لام وكولردج - كناقدين - بعيدان جداً عن ان يعدا عادين ؛ ومع ذلك فهما ذوا خصب شاذ في كثرة ما يوحيان به ؛ واستجابتهما كثيراً ما تكون خاطئة ، حتى حين تكون ذات طابع الهامي ؛ وفي مثل هذه الاحوال لا نتخذهما مقاييس نسعى لبلوغها ، ولا نحاول ان نرى باعينهما ، بل نتخذهما بدلا من ذلك وسيلة تؤدي بنا الى طرق مباحنة في معالجة الآثار الفنية التي تميزا وأغربا معاً في معالجتها .

ثم تطور في كتب رتشاردز اللاحقة احترام متزايد لكولردج (بلغ حداً نفى ما جاء في الاقتباس السابقة) مع استغلال متزايد لآرائه فبدأ كتاب « القواعد الأساسية في التفكير » وينتهي باقتباسات من كولردج . حتى اذا كان كتاب « رأي كولردج في الخيال » وهو دراسته المطولة عن هذا الناقد ، كان تقدير رتشاردز قد ارتفع الى حد ان يرى في كولردج مؤسس « علم تطور معاني الكلمات » وعبقريه شاسعة الابعاد حتى لو ان افكاره في الشعر والتفسير واللغة والعقل ، « استخلصت » ووسعت وترجمت الى مصطلح حديث ولو انه « اعيد تفسير » آرائه الميتافيزيقية اذن لكان قسم كبير من مصاعب رتشاردز ومصاعبنا . وفي الكتب التالية اصبح يقتبس من كولردج وكأنه « المعلم الاول » نفسه . وقد زعم رانسوم في كتابه « النقد الجديد » ان كولردج « الناصح الامين » لرتشاردز قد « تمثل » رتشاردز « مثلما يقال عن الصينيين انهم يتمثلون

الفانحين، لا العكس، فحوّله من المنطق الوضعي الى ايمان بالوظيفة العرفانية للشعر ، وهكذا . وربما كان الاصول ان يقال ان رتشاردز حين ابتعد عن فلسفته الوضعية الصارمة الاولى وجد ان كولردج عن لسانه ينطق .

ولعل المصدر العظيم الوحيد بعد كولردج لافكار رتشاردز هو جرمي بنثام وقد يكون هذا من اثر اوغدن الذي كتب كتاباً واحداً عاماً عن بنثام وحقق نظريته في الادب التخيلي ولكن لعل الاشبه برتشاردز انه انجذب شخصياً الى بنثام لا ريب . ولا لكون بنثام رائداً في التحليل اللغوي : انياً لان الفلسفة النفعية قريبة الشبه من نظرية رتشاردز السيكلوجية في القيم ، كما يوضح ذلك رتشاردز نفسه في « المبادئ » . ويسمي رتشاردز نفسه في « رأي كولردج في الخيال » ، « بنثامي » الاتجاه ويقوم بمحاولة بارعة ، متبعاً مقال جون ستيوارت مل « مقال عن كولردج » ليوفق بين الفيلسفين ، ويبعد تفسير مثالية كولردج من زاوية مادية بنثام محاولاً أن يجد كما ألمح مل « حاجة طبيعية أو شيئاً نحتاجه الطبيعة الانسانية ، بحيث يكون هذا المبدأ ، الذي هو محط البحث ، مناسباً لاشباعه » . وينقل رتشاردز عن مل قوله :

من استطاع ان يحكم مبادئ الاثنين ويجمع بين اساليبهما تملك ناصية الفلسفة الانجليزية كلها في عصره . كان كولردج يقول ان كل شخص فاما ان يولد افلاطونياً أو أرسطوطاليسياً؛ وقد تؤكد القول ، على طريق المشابهة ، بأن كل انجليزي في العصر الحاضر هو في حقيقته ، إما ان يكون بنثامياً أو كولردجياً ، وانه يؤمن بآراء في الاحداث الانسانية لا تثبت صحتها بالبرهان إلا على أساس من مبادئ بنثام أو كولردج .

ثم يضيف قوله :

إن ما قاله مل^١ لا يزال صائباً وإن كنا نستطيع ان نغير التسمية فنقول « إما أن يولد مادياً او مثالياً » وقد نجد من يقول ان هذين النموذجين لنظرتين تبدوان متعارضتين ، يكمل احدهما الآخر ، أي انهما في تاريخ الفكر كان أحدهما يعتمد على الآخر ، حتى ان موت احدهما كان يؤدي الى موت الثاني لمعجزه عن التمثل وحده . وانه مثلاً ان الرفير ليس الا وجهاً واحداً من شقي عملية النفس ، فكذلك هاتان الفلسفتان في عدائهما الازلي هما عملية من النقد الذاتي ضرورية بشقيها . ولكن بما ان التخلي عنهما معاً معناه العقم عن تأدية اية نظرة او فكرة فان التعارض يستدعي اختياراً مؤقتاً فيما بينهما . فانا اكتب ككادي^٢ يحاول ان يفسر لكم منطوقات مثالي^٣ متطرف ، أما انتم ، فهما يكن مذهبكم ، بالفطرة أو اكتساباً^٤ . ارسطوطاليسين كنتم أو افلاطونيين ، بنثاميين او كولردجيين ، ماديين او مثاليين ، فعليكم ان تعيدوا تفسير ملاحظتي بدوركم مرة اخرى .

وهناك مفكران آخران طبعاً اثرهما اساساً على رتشاردز وان لم يشر اليهما الا قليلاً منذ « معنى المعنى » وهما الفيلسوف الاميريكي المهمل شارلس ساندروز بيرس والانثروبولوجي برونسلاف مالينووسكي . ففي « معنى المعنى » يلحظ المؤلفان انه كان في مقدور بيرس ان يحل قبلهما مشكلة المعنى لو لم يصدده « الفقر » عن ذلك ، ويلخصان في الملحق ما حققه من درس عجيب في الدلالات وتقسيمها الى عشر طبقات . وقد استغنى رتشاردز عن مصطلحات بيرس في تصنيفه للدلالات ، ولكنه استفاد كثيراً من التفكير الكامن وراءها (كما فعل بعض اصحاب المنطق

الوضعي ايضاً ، الذين استعاروا مع هذا شيئاً من المصطلحات) ، وعرف بيرس في « القواعد الاسامية في التفكير » بانه « حجة عظيم جداً » .

واقتبس المؤلفان في « معنى المعنى » ايضاً من مؤلف مالمينووسكي عن السحر الكلامي بين قبائل التروبرياند وجعلا ذيسلا لكتابها مقالة لمالمينووسكي في « مشكلة المعنى في اللغات البدائية » وكتبها عنها هذا التوضيح .

المؤلفان مدينان للدكتور مالمينووسكي ديناً جدياً خاص ، فعودته الى انجلترا بينا كان كتابها في المطبعة ، مكتنهما من ان يستمتعا بتأملاته التي قضى فيها السنين الطوال كمشتغل في الاثنولوجيا ، في المنطقة الصعبة الواقعة بين اللغويات والسيكولوجيا . هذا وان جمعه المتفرد بين التجربة العملية وتمكنه التام من المبادئ النظرية ، يجعل موافقته على كثير من النتائج الثورية التي توصل اليها مشجعاً بوجه خاص . اما الاسهام الذي جاد به قلمه وارفق بالكتاب ذيلاً عليه فسوف يكون ، حسبما يشعر المؤلفان ، قيماً لا للاثنولوجيين : فحسب ، بل لكل من لديه اهتمام حي بالكلمات وواجهها .

ومقالة مالمينووسكي نفسها وثيقة بعيدة الشأن وكان لاحدى الافكار التي قدّمها أعني « المشاركة الاجتماعية » Phatic Communion (اي ذلك المظهر من اللغة الذي لا يتميز بشيء إلا انه يشدّ اواصر العلاقة بين

المتكلم والسامع) . اثرأ بعيد المدى . حتى ان الرأي النقدي الذي عرضه رتشاردز في « رأي كولردج في الخيال » ناظراً الى ان التقييم النقدي هو في اوسع حدوده « مشاركة اجتماعية . » ليس الا فكرة مالىنوسكي في صورة جديدة من السبك .

اما العلاقة بين رتشاردز وديوي فانها تمثل مشكلة واقعية ، فهويقتبس من ديوي — عابراً — مرة واحدة ، حسبما يتأدى اليه علمي ، في « معنى المعنى » ويذكره باحتقار في « الاساسي في التعليم » ولم يقدم اي اعتراف يدل انه على معرفة بمؤلفات ديوي وآرائه (واذا كان غير عارف به فذلك شاهد محزن آخر على ميل عند اكثر المقروئين من النقاد الانجليز — وكودول مثل آخر — ميل للاستخفاف بالفكر الاميركي المتميز) . اما أوغدن من الناحية الاخرى فقد كان جاداً في الاقتباس من ديوي منذ عهد مبكر يعود الى عام ١٩٢٦ في « معنى السيكلوجيا » ومن المشكوك فيه الى حد بعيد ان يكون رتشاردز قد جانب الاحتكاك بأفكار ديوي ، وهو الذي عاش سنوات في اميركة ، وله اهتمام خاص بالفلسفة ، كما ان ديوي القى حيثثد محاضرات جفورد في ادنبره . وعلى اية حال فقد تقدم القول بأن اكبر اسهام اساسي لرتشاردز في كتاب « مبادئ النقد » ، اي النظرة التي احدثت ثورة نقدية وبها بدأت الحركة الجديدة ، وهي ان التجربة الجمالية مثل اية تجربة انسانية اخرى — انما هي اعادة — في قالب جديد — لنظرة تميز بها ديوي في الفكر الحديث . فمئذ سنة ١٩٠٣

• يعني مالىنوسكي بهذا ان شخصاً ما قد يتحدث الى آخر في نوع من الثروة ويوافق على هذا بداهة ويرفض ذلك ويفضي بأراء خاصة عن حياته وتجاربه والآخر مستمع له ينتظر دوره حتى يقول شيئاً في هذا المضمار ، وهذا يرضي المتكلم ويشبع عنده رغبة خاصة ، بدايئاً كان ام غير بدايئاً ، ففي مثل هذه المواقف يتم الترابط الاجتماعي بين اثنين بمجرد تبادل الكلمات . ولكن احقا ان الكلمات في هذه المشاركة الاجتماعية ذات معان . ينكر مالىنوسكي هذا ويقول : في هذه الحالة تؤدي الكلمات مهمة اجتماعية ولكنها ليست نتيجة تأمل فكري ولا تثير تأملاً فكرياً عند السامع .

غزا ديوي بكتابه « دراسات في النظرية المنطقية » *ies in Logical Theory* عالم النشاط الفكري ، بما في ذلك ميدان الجماليات ، بالمبدأ الاساسي ، مبدأ « الاستمرار » إذ قال :

هذه النظرة لا تعرف تمييزاً ثابتاً بين القيم التجريد للحياة غير التأملية ، واشد اعمال العقل العقلاني تجريد وهي لا تعرف فجوة ثابتة لتفصل بين اعلى تحليقات الذ وانضباط جزئيات البناء والسلوك العملي ، بل هي تمضي حسب المناسبة والفرصة التي تهيئها احسدى اللحظات ، زعرة الحب والكفاح والعمل الى زعرة التفكير والم بالعكس . وتغير محتوياتها او مادتها ما فيها من قيم ذها واياً من حالة صناعية او نفعية الى حالة جمالية او اخلاقياً عاطفية اما المبدأ الاساسي فيها فهو الاستمرار في التجر واستمرار التجربة .

(ذهب ديوي في كتابه « المنطق - نظرية البحث » المنشور ١٩٣٨ الى ان بيرس قد سبقه الى لفت الانتباه « نحو مبدأ است البحث » ولكن اين ذكر بيرس هذا ؟ الكشف عن هذا يحتاج مستكشف أجراً مني ليعرف موضعه في كتابات بيرس ، ولا يستبعد يكون رتشاردز قد عثر عليه عند بيرس ، فقصر مسافة التأثير الص عن ديوي) .

اما الاثر الرئيسي في رتشاردز فهو اثر زميله شارلس كاي اوغـ (مثل هذا الاثر يخلق رابطة معقدة لانه يصعب علينا بأي حال ان نعر من ايها يتجه الاثر) اما اوغدن فانه سيكولوجي - أو كان ذلك - اثر عظيم واطلاع متنوع قل ان يتحلى به احد في هذه البلاد ، وهو رتشاردز اجد العقول « الموسوعية » الكبرى ، واما مذهبه السيكلوجي

كما يدل عليه « معنى السيكولوجيا » (أو « المجردة السيكولوجيا ») - فانه « حيادي » توسطي يقوم على التركيب الانتقائي الكثير من اكثر النظريات والمعلومات الحديثة فائدة وجدوى . وكثير من كتاباته تركيبي تمهيدي على هذه الطريقة وكان رئيس تحرير « للمكتبة الاممية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » المشهورة ، وهي التي جعلت بعضاً من خير الكتب التي تمثل كل المذاهب في هذه الميادين وغيرها في متناول القراء وتضمنت مؤلفات هامة في النقد الادبي ، ثم اشرف في الوقت نفسه على سلسلة « تاريخ الحضارة » المسماة « النفس - مجلة سنوية للسيكولوجيا العامة والتطبيقية » وعلى منشورات « دار النفس » المبسطة *Psyche Mineatures* وهي سلسلة رخيصة (تباع الواحدة بثلثين ونصف) قيمة من الكتب شبيهة بالكتب الكبرى التي تصدر عن « المكتبة الاممية » ، سلسلة اختصت في سنواتها الاولى بالطب وفي سنواتها الاخيرة بالكتب التي تتصل بالانجليزية الاساسية . ومن هذه الاربعة هيأ اوغدن ، بسعة خيال وعدم تحيز ، ميدانا لكل نظرة جادة علمية او مشاركة للعلم . وفي الوقت ذاته كتب اثني عشر كتاباً اما منفرداً او بالاشتراك ، بما في ذلك تاريخ موجز للعالم ، بالتعاون مع ا. هـ. كارتر ، ونشره في سلسلة « كلاسيكيات نلسون » . وظلت له دائماً رغبته الحية في الادب ، وبخاصة في جيمس جويس (كتب اوغدن مقدمة لقطعة من « بقطة فينيغان » نشرت بعنوان « حكايات تحكي عن سام وسامون » ، وترجم *Anna Livia Plurabelle* الى الانجليزية في مجلة « فترة الانتقال » *Transition*) وهو مؤسس ومحرر مجلة كمبردج *Cambridge Magazine* التي يسميها رتشاردز « اكثر المجلات الاسبوعية اثارة بالجنلثة » ، في ايامها ، ونحبرنا رتشاردز ايضاً في « الانجليزية الاساسية وفوائدها » ان اوغدن « رجل اعمال حيوي وله مناحي متعددة ليس هناك احد يعرفها اكثر منه » وانه « خبير في نطاق واسع » وانه « ذو

قريحة مشهور حق الشهرة بحدة خطراته الذهنية ومغالاتها واحالتها . فلا عجب اذن من ان هذا العلامة حين سلط علمه ومواهبه المتنوعة على الطبعة الجديدة من « الموسوعة البريطانية » عام ١٩٢٥ في مراجعة كتبها في Saturday Review of Literature قد استطاع ان يمزقها صفحة إثر صفحة .

وبينا كان اوغدن منهمكاً في صور هذا النشاط منذ سنة ١٩٢٠ فصاعداً ، وجه طاقته الرئيسية ، في الوقت نفسه ، الى الانجليزية الأساسية وبين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٩ اي منذ ان ادرك هو ورتشاردز امكانات قاموس انجليزي محدود اثناء كتابتهما للتعريفات في « معنى المعنى » حتى نشر اوغدن اول جريدة بالكلمات الأساسية في « Psyche » استطاع ان يوجد المبنى النظري للغة ، وان يختار الفاظ معجمه . وفي سنة ١٩٣٥ نشر في كتاب « الانجليزية الأساسية » كل هذا الهيكل ، مجرباً بضعة تغييرات على جريدة الكلمات الاولى . وحقق خلال العقد الرابع من القرن « المعجم الاساسي » ، ونشر من خلال معهده الاورتولوجي بلندن سلسلة من الكلاسيكيات مترجمة في الانجليزية الأساسية ، تشمل ، مادة متبينة كالتوراة و « الجمال الاسود » Black Beauty ونشر مؤلفات مختلفة تدعو للانجليزية الأساسية وتشيعها وتوسعها مثل « الانجليزية الأساسية الاشد لمعاناً » Brighter Basic و « الانجليزية الأساسية للامور العملية » Basic For Business و « الفلك الاساسي » A Basic Astronomy وغيرها . وقد كان رتشاردز زميلاً له في اكثر هذه المؤلفات وان كان رتشاردز يميز اوغدن بانه وحده في « كيف نقرأ صفحة » وضع المشكلة وقام بالبحوث وابتكر اللغة . وفي كل ما اشتركا فيه ابتداء من « اسس علم الجمال » حتى آخر مؤلف في الانجليزية الأساسية ، على مدى ربع قرن ، ليست ثمة طريقة تنبثنا اي الافكار والمقررات ، او اي أجزاء من المادة ، قد صدرت عن هذا

او ذاك . وقد نفترض دون شاهد حقيقي ان اوغدن اثر في رتشاردز فوجهه نحو السيكلولوجيا وبنثام والانجليزية الاساسية ، وان رتشاردز اثر في اوغدن فوجهه نحو الادب وكولردج والانجليزية الاساسية في التعليم . اما الاستنتاج المحسوس الوحيد الذي قد يبلغه المرء في دراسته لرتشاردز فهو ان اسهام رتشاردز في النقد كان يكون غير ما هو وربما كان اقل لو لم يلتق باوغدن ، وان كان من المستحيل علينا ان نقول ان كان يختلف وكما كان يقل .

اما تأثير رتشاردز في الآخرين فشكلة اسهل بكثير ، اذ انه في ميدان النقد قد اثر في كل واحد وقد تحدثنا قبل عن دوره في خلق النقد الحديث . ومن اول من اولوه عناية وقرأوه قراءة متعاطفة ، في هذا البلد ، ووقعوا تحت تأثيره ، الشاعر كوزراد ايكن الذي قرر نفس التقرير الثوري الوارد في « مبادئ النقد الادبي » ، وذلك في كتابه « شكيات » قبل رتشاردز بخمس سنوات (١٩١٩) وهو ناقد لو قيض له جمهور مماثل وتأثير ووثائق لكان هو الذي ابتداء حركة النقد الحديث ، بلا ريب ؛ اما كتابه « شكيات » فعنوانه القرعي « ملاحظ على الشعر المعاصر » ويتألف من سلسلة من قطع نشرت في المجلات عن شعراء باعيانهم في الغالب ، وفيه يقول ايكن في كتابات فرويد (وكان على معرفة دقيقة مبكرة به ، على خلاف الكثيرين) : « بدأت تلك الكتابات بهذا القول المعجب : ان الشعر بعد كل هذا نتاج انساني خالص ، وانه من ثم لا بد من ان يلعب دوراً محدداً في الحاجات الوظيفية الحيوانية عند الانسان » . ثم يقول في موضع آخر قولاً اكل مما تقدم « ألن نتعلم ابداً انه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وانه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها وانه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من ان يباشروها

هم انفسهم . فلما ظهر « مبادئ » رتشاردز سنة ١٩٢٤ راجعه امكن بحجاسة ، وهو ذو احساس نادر المثال بأهميته ، وقد اثر ذلك في رتشاردز فيما يظهر حتى انه عندما ظهرت الطبعة الثانية سنة ١٩٣٦ زودت بملحقين ، وكان أولهما - « في القيم » - نقاشاً « لمراجع صديق هو المستر كوزراد امكن » وهي الالتفاتة الوحيدة التي وجهها رتشاردز نحو اي من زملائه النقاد بأميركة .

وأما أثر رتشاردز في تلميذه ومريده الأكبر ، ولـيم امبسون وفي ر ب . بلاگور فقد تحدثنا عنه فيما سبق (انظر الفصلين الخاصين بهما) . وكان تأثيره الآخر الكبير في كنت بيرك إذ اثر فيه الى حد بالغ بمصادره الأساسية اعني بنثام وبيرس وكولردج لكن منذ ظهور « مبادئ النقد » اصبح أكثر التأثير هو انحياز بيرك لعمل كل ما يخالف فيه رتشاردز ويهاجم بيرك في كتابه « مقولة مضادة » Counter Statement رفض رتشاردز - دون ان يذكر اسمه - للثلاث الافلاطونية ، واعتبارها مصطلحاً لفظياً لا يشير الى حقائق . اما في كتابه التالي « الثبات والتغير » Permanence and Change فيقر بدينسه المعين لكتاب « معنى المعنى » ويقتبس من كتاب « آراء منشيوس في العقل » ليعزز نقطة يتحدث عنها ويخطئ باسهاب فكرة رتشاردز في « التقرير الكاذب » في كتابه « العلم والشعر » (ويقتبس من كتاب « المبادئ » ما يقوي وجهة نظره) ويستعمل آراء رتشاردز ، بعامة ، نقطة اندفاع ينطلق منها الى ملحوظاته الخاصة . وكذلك يهاجم في كتابه « نزعات نحو التاريخ » كتاب رتشاردز « فلسفة البلاغة » من حيث انه استخف فيه بقدر « العنصر » والوظيفة الاجتماعية للكلمات ، مقتبساً من كتاب آخر لرتشاردز ما يقوي به حجته ايضاً . وفي كتابيه : « فلسفة الشكل الادبي » و « نحو الدوافع » يقتبس عدداً من استبصارات رتشاردز ، وينتقد بحدة كتاب « كيف نقرأ صفحة »

في فصل عنوانه : « الاصطلاحات الخمسة الكبرى » ويتهمه بأنه يفتقر الى اي نوع من « اللب » .

واما الكتاب الذي أثر في بيرك ، في الدرجة الاولى ، وهو يقتبس منه باستمرار ، وكثيراً ما قال فيه انه احد كتابين او احد الثلاثة الكتب التي تعد اخصب مؤلفات حديثة كتبت عن الادب ، فذلك هو « مبادئ النقد الادبي » ، إذ منه استقى عدداً من افكاره وخاصة فكرته عن العمل البدائي الملازم للزعات . واهم نقد لبيرك على رتشاردز هو ، بعامه ، ميله للتهوين من شأن العناصر « الرمزية » و « الواقعية » في اللغة والفن ، وهي الخصائص التي يسميها بيرك « الحلم » و « اللوحة » في ثالوثه المكون من الحلم والصلاة واللوحة بينما هو بخاصة ينص على قيمة « الصلاة » او عناصر النقل . وموقفه هذا ادى عملياً الى توزيع للجهد مؤثر ، وذلك ان بيرك نفسه نزع بخاصة الى النص على العناصر الواقعية والرمزية وميز الاخيرة منهما بالاهتمام حتى ان الرجلين اللذين (فيما اعتقده على الاقل) هما اعظم ناقدين ادبيين معاصرين ، قد تخصصا على الترتيب في الفن من حيث هو نقل وفي الفن من حيث هو تعبير وتركيا ما بينهما خلاه كراحة اليد .

وهناك ناقد آخر تأثر رتشاردز يستحق ان نتحدث عنه ، وهو مجهول في هذه البلاد ؛ ذلك هو جورج هـ . و . رايلاندز وهو مثل امبسون متخرج في كبردج ، ونشر كتاب « الكلمات والشعر » سنة ١٩٢٨ توسيعاً لمبحثه الذي قدمه لنيل الشهادة . واثر رتشاردز فيه بارز ملحوظ وان لم يذكر في الكتاب الا مرة واحدة من حيث انه حرّم على كلمة « جميل » أن تدخل حي النقد ، واذن فان رايلاندز فيما اقدر تلميذ آخر من تلامذة رتشاردز . وكتابه « الكلمات والشعر » دراسة للعبارة الشعرية كظهر من مظاهر الاسلوب يكشف القسم الاول منه الطبيعة العامة للعبارة الشعرية

ويدرس الثاني استعمالات شيكسبير بأسهاب . وكل ما فيه من فرضيات عامة فانما هي « رتشارديّة » حتى في قوله انه « يستعمل المجهر » في دراسة الشعر ، وان النقد « تمزيق للدمية » وطريقته تنزع الى ان تكون سبقاً لامبسون باكتشافها المحدود لنواحي الغموض . والكتاب مثير موحٍ بقدر غير بسيط ، وقد سبق الى الكشف عن عدد من الوسائل الفنية التي توسعت من بعده : ومنها فهرسة بلاكمور لاستعمال الكلمة وتتبع سيرجن للصور واستكشاف بيرك للموسيقية المتناسبة . اما اذا نظرنا اليه نظرنا الى عمل تام مصقول فانما نجده شذرات مخفية للأمل لا يقارن بمؤلفات امبسون أو رتشاردز نفسه وهو شاهد قيم ، مع ذلك ، على ان الغرس النقدي الذي غرسه رتشاردز إذا ركّز على النص آتى أكله في أي مجال من البحث اختاره باحث ، وانه إذا كان مجاله شيكسبير بخاصة أثمر من المادة دائماً ما عجزت الدراسة التقليدية عن جنيهِ واستثماره .

ويكاد كل ناقد معاصر بانجلترا ان يكون قد قبس قبسة من أثر رتشاردز ، وقد نحتاج ان نشير الى شيء من هذه المؤثرات بالاضافة الى ما ذكرناه عن كل من امبسون ورايبلاندز . فهناك ت. س. اليوت وهو يخالف رتشاردز بعامة ، ولكنه قد قبل بعض آرائه ومنها نظرته الى عدم مناسبة « المعتقد » للشعر ، وقد علّق في حاشية مقاله عن « دانتى » تعليقة طويلة في كتاب « مقالات مختارة » ، عبر فيها عن موافقته المعدلة على هذه النظرة كما عبر عن مخالفته المعدلة لفكرة « التقرير الكاذب » في « العلم والشعر » . وخصّص في كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » فصلاً عنوانه « الفكر الحديث » ليصارح نظرية رتشاردز الى ان الشعر تمرين روحي ، مقرأ أثناء ذلك بقيمته العظيمة لأنه كان في الدرجة الاولى ، باحثاً في « سوء الفهم المنظم » . وتقبل هربرت ريد ، وهو في موقفه الرومانتيكي المبين يحارب القيم التي وجدها رتشاردز في الشعر ، كثيراً من افكاره

واستطلاعاته بأعيانها . وتأثره ف. ر. ليفز كسائر عصابة scrutiny الى حد كبير ، وأثرت فيه مؤلفاته حتى انه في كتبه الأولى يقتبس منه ، ويستغل آراءه ، ويثني عليه دائماً ولا يعبر عن أية مخالفة له . غير ان مراجعته على « رأي كولردج في الخيال » المنشورة في Scrutiny آذار (مارس) ١٩٣٥ هجمة مريرة على رتشاردز ، لحربه الاجتماعي والسياسي في نقده ؛ ومنذ ذلك الحين تحرّر ليفز من سحر رتشاردز الى حد ما^(٢) . أما ل. ك. نايتس وهو من عصابة Scrutiny ايضاً فلم يبعد في تسلقه هذا الغصن بل أحسّ انه لا حاجة له ان يتسلقه واستمرّ يقطف من ثمراته ، اعني يقتبس من رتشاردز ، ويستغل آراءه بهدوء ، دون ان يرتن أساساً بقيمه . ويعترف ستيفن سبندي في المقدمة على كتابه « العنصر الهدام » The Destructive Element أنه استوحاه (واقبس عنوانه) من تعليقه لرتشاردز على إليوت ، وفي البحث الذي هو لب الكتاب في العلاقة بين الشعر والمعتقد ، يعود بين الحين والحين الى اهتمام نتف من آراء رتشاردز . وتقرّ إليزي اليزابث فير التي بدأت كتابها « شعر جرارد مانلي هوبكنز » حين كانت طالبة بكمبردج ، « بمساعدة رتشاردز وتشجيعه » ، وتقتبس منه ومن امبسون على نطاق واسع .

ولقد أنصفه وهاجمه على التوالي اثنان من النقاد الانجليز الذين يقطنون أميركة اليوم ؛ وهما دافيد ديشز واريك بنتلي وكلاهما مدين كثيراً لمؤلفات رتشاردز الاولى ؛ فأنصفه ديشز في مقال له حماسي تحدث فيه عن ميزته وأثره في كتابة « الكتب التي غيرت عقولنا » وهاجمه بنتلي هجوماً جائراً

(٢) كتب ليفز « التعليم والجامعة » ونشره عام ١٩٤٣ وبعد ان حذر فيه من كتاب امبسون « المختلط غير المستوي الى حد بالغ » اي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » وصف كتاب رتشاردز بانه « نص مختلط آخر من النوع المثير المضلل الذي قد يقع حتماً في يد الطالب ومن الفائدة ان يمان عل ان ينظر فيه بعين الناقد » .

جاز حد الاعتدال في « مجلة جبال روكي » شتاء ١٩٤٤ . غير ان احد
هجوم تلقاه رتشاردز ، عدا ستورة بنتلي ، صدر عن الناقد الانجليزي
الماركسي اللامع أليك وست ، إذ خصص فصلا في كتابه « الازمة
والنقد » Crisis and Criticism ليثبت ان كتابات رتشاردز قد أفسدها
بمحاولة ان ينتزع الشعر من العمل الاجتماعي وان قراءاته للشعر مكبوحه
« بأردأ انواع الارجاع المخزونة » يعني روح المحافظة الاجتماعية . (من
المتع ان نلاحظ ان النقاد الماركسيين الشباب ، مترسمين خطى كودول ،
يدعون اليوم الى التقارب بينهم وبين رتشاردز . كتب شاعر شاب اسمه
هورت نيكلسون الى مجلة « عصرنا » Our Time أيار (مايو) ١٩٤٤
يهاجم بلاهة ف. ج. كلنجندر ، وقال ان الماركسيين يحسنون صنعا لو
زادوا من التفاهم الى آراء رتشاردز عن طبيعة التجربة الفنية وقيمها ،
ويبدو ان عددا من المهتمين في مجلة Modern Quarterly قد اخذوا
بنصيحته) . ولعل الناقد البريطاني المعاصر الوحيد — من المشهورين —
الذي لم يتأثر في الحقيقة بآراء رتشاردز هو ج. ولسون نايت ، الناقد
الانتقائي المتحمس للمذهب فانه لم يذكره الا مرة ، عابراً ، حسبما اعلم .
(قد يفسر هذا الموقف قول رتشاردز مرة في نايت انه مثل على من
يبنى نظريات محكمة على اسس خادعة) .

وكان تأثير رتشاردز على النقاد الاميركيين ، الى جانب بيرك وبلاكور
وايكن شاملا . فيعترف ف. أ. مائيسون في كتابه « ما حققته ت .
س . اليوت » بفضل خاص لرتشاردز (ولادموند ولسن !!) « في
الاثارة والتحدى خلال السنوات الاخيرة الماضية » وكتابه حافل باستطلاعات
رتشاردز مستمدة بخاصة من « النقد التطبيقي » الذي يسميه مائيسون « انضج
حديث له عن الشعر والمعتقد » . وفي « النهضة الاميركية »
American Renaissance يضي نائيسون في استغلاله له ولغيره من كتب

رتشاردز . وتلقت كل جماعة الجنوب تأثير آراء رتشاردز بقوة ، فيعتمدها كلينث بروكس خلال كتابه « الشعر الحديث والاتباعية » ويزيد اعتماده لها في « الزهرية المحكمة الصنع » ويستغلها ورن في دراسته عن كولردج وفي غيرها . اما رانسوم وتيت اللذان اكثرا الكتابة عن رتشاردز (كتب عنه رانسوم في مقال له في The World's Body وفصلا طويلا في « النقد الجديد » وكتب تيت عنه في مقالين في « العقل في جنون ») فقد اتفقا على مهاجمة انحيازه المبكر الى المنطق الوضعي ، بقوة وعنف ، بينا تقبلا بحماسة كثيراً من مناهجه ونتائجه (استعمل تيت في هجومه القاطع مثل « يندع ») .

وما كتاب « القصص الحديث Modern Fiction » لهربرت ملر الا تطبيقاً ضحلاً لبعض افكار رتشاردز الواردة في كتابه « معنى المعنى » ، و « المبادئ » ؛ الا ان المؤلف ايضاً مروع من اصطلاح « التقرير الكاذب » (من بين كل النقاد الذين افادوا من رتشاردز ومن مؤلفاته الاخيرة ايضاً لم يستطع ان يزدرد هذا المصطلح دون غصص الا كلينث بروكس وف . ر . ليفز) ويكبح ملر من جماح الاعتماد على رتشاردز في كتابه « العلم والنقد » وان كان اعتماده ما يزال اساسياً ، ويثني على رتشاردز على وجه العموم ، بحماسة بيننا يتهمه ، على التعمين ، بضيق شديد في السيكولوجيا وباغفال القرائن الاجتماعية في الشعر و « بفقدان المضاء والايحاء » في مؤلفاته المتأخرة . وينيد ليونل ترلنغ في كتابه « ماثيو آرنولد » من رتشاردز كما يفيد من كل مظهر – تقريباً – من مظاهر النقد الحديث ، في حذر بالغ ، حتى اننا حين نجده يتحدث عن مصطلح « التقرير الكاذب » ، مثلاً ، يستحيل علينا ان نقول انه يقبله او ينكره ، ويقتبس في كتابه « ل . م . فورستر E.M. Forester بعض تقارير رتشاردز عن فورستر ، دون اي تحديد لموقفه منها .

وقد افاد مارك شورر افادة جوهرية مشمولة بالادراك من رتشاردز وبخاصة في كتبه الثلاثة : « العلم والشعر » و « كولردج » و « وليم بليك » . وقد نضيف الى هذا الثبت زيادات لا حدها ، ومن النقاد الاميركيين الكبار واحد يشبه نايت في انجلسترة من حيث انه لم يتأثر برتشاردز مطلقاً ، ذلك هو ايفور ووترز .

ان الصورة العامة التي تبرز من وراء ذلك كله هي صورة رتشاردز مؤثراً في كل ناقد جاد معاصر - على وجه التقريب - ونكاد لا نجد فيهم واحداً ، الا ان يكون مريداً مأخوذاً بسحر استاذه مثل اميسون ، يوافقه موافقة مطلقة ، بل اكثرهم يهاجمه بمرارة من اجل مسائل محددة او عامة . والناس فريقان في النظر اليه فاما الدوائر الشعبية - في احد الطرفين - فترى فيه امراً « صعب المكسر » (يذكر هو في « فلسفة البلاغة » كيف وصله سيل من رسائل الاعجاب من ملثاين لا شبهة في لوثنهم حول كتابه « معنى المعنى ») وهو في اقصى الطرف الثاني اي في نظر خير نقادنا مصدر كثير من الاستطلاعات العظمى والاختطاء الفذة . ولكن يبدو انه من غير المعقول ان يقول رتشاردز بهذا القدر من الاثمار ثم يكون خاطئاً بالقدر الذي يحسبونه ، والرجال الذين استفلوا مصطلحاته ووسائله الفنية وهم يعتقدون انهم في الوقت نفسه يستطيعون ان يطرحوا افكاره عن الادب جانباً ، انما هم ضحايا مغالطة منطقية ، ذلك لان مصطلحاته ووسائله الفنية هي نفسها افكاره عن الادب ، وشجرة التفاح الخاوية لا تستطيع ان تعطي ثمراً صالحاً كهذا الذي اعطته ، فيما يبدو . بقيت بضعة مظاهر من انتاج رتشاردز في حاجة الى جلاء . وابعدها عن مجال التكهن اهتمامه الكبير بالشرق ، فقد كان استاذاً زائراً بجامعة شنجن هوا في بكين ، بالصين خلال سنتي ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ يدرس الانجليزية الاساسية ويدرس الفكر الصيني ، ويعمل في انجاز كتابه عن منشيوس .

ثم كان في بكين مرة اخرى عام ١٩٣٧ وفيما بين هذه التواريخ كان مسؤولاً ، فيما يبدو ، عن اغراء امبيسون بالتعليم في الشرق . وقد اهتم رتشاردز كثيراً بالفكر الصيني ، وبخاصة فلسفة كونفوشيوس ، منذ البدء . ويسجل اليوت في « فائدة الشعر وفائدة النقد » ان كونفوشيوس نجح في الجمع بين زملاء غير متجانسين ويقول :

«ما يستحق ان انوه به عابراً ان المستر رتشاردز يشارك في اهتمامه بالفلسفة الصينية كلا من عزرا بوند والرحوم ايرفنج بابت . هذا وان البحث في محط اهتمام مشترك بين ثلاثة مفكرين ، يبدو غير متقاربين ، امر يستحق الجهد فيما اعتقد . وهذا مظهر يشير ، على الاقل ، الى محاولة انتزاع النفس من الموروث المسيحي ، ويبدو لي ان بين افكار هؤلاء الرجال الثلاثة تشابهاً طريفاً .

واول كتاب من كتب رتشاردز « اسس علم الجمال » يفتح ويختم باقتباسات من « تشنج يونج » اي مبدأ التوازن والانسجام ، وهذه الاقتباسات هي في الحقيقة عظم نظريات المؤلف ومحور الكتاب . واقتبس رتشاردز في كتبه التالية من كونفوشيوس ومنشيوس وتشوانج تزو وغيرهم بانتظام ، وعالج في كتابه « آراء منشيوس في العقل » - بطبيعة الحال - الفكر الصيني على نطاق واسع وارفق بالكتاب ملحقاً من اربع واربعين صفحة مكتوبة بالحروف الاصلية . لكن الى اي مدى يبدو لديه الفكر الصيني هاماً ؟ يمكن ان نتصور ذلك من احدى رسالاته الى مجلة « بارتران » ، وهي في مقدار صفحة ونصف صفحة وقد صدرها بعبارة مقتبسة من تشوانج تزو ولعلها الرسالة الوحيدة التي نشرتها مجلة اميركية مصدرة على هذا النحو .

وقد يلحظ المرء عابراً ، دون ان يغوص متعمقاً الاسباب في تعلق

رتشاردز بالفكر الصيني ، ان اعتدال الفكر الصيني واتزانه قسداً يكونان سبباً وجيهاً في اجتذاب مفكر وقف جهده على اتوفيق بين ارسطوطاليس وافلاطون ، وبثام وكولردج ، والمادية والمثالية ، والواقعية والظاهرية ، والوضعية واللاوضعية ، والطبيعية وما وراء الطبيعة (وهو نفسه قد اقر مرة اثر مرة انه يقوم بهذا العمل) .

ان هذا الاخلاص للتوفيق بين المتناقضات الجدلية وللبدا المبين في « النقد التطبيقي » حيث تنبثق الحقيقة من بين الاخطاء المتعارضة هو الذي صنع طريقة رتشاردز المتميزة ، تلك الطريقة التي يسميها احياناً كثيرة باسم التعريف المتعدد ، والترجمة المتعددة ، والتفسير المتعدد (ونسميها نحن « المعنى المكثف ») . وكل كتاب من كتبه يمثل « مائدة » فكرية تجلس اليها كثير من الآراء المتعارضة . فأما « اساس الجمال » فيرتكز على فهرسة مصنفة مفسرة لكل تعريف قيم من تعريفات « الجمال » . واما « معنى المعنى » فيعيد في اساسه هذا الشكل المفهرس من التصنيف ويقوم بنفس المهمة حول كلمة « معنى » كما يوجد كل مصطلح ضروري عن طريق التعريف المتعدد ، في ترجمة من الانجليزية الى الانجليزية . ويعتمد « مبادئ النقد الادبي » بقوة على جمع تعريفات الآخرين للمسائل التي يبحثها رتشاردز ، ومنها يستنبط تعريفه ، مثلاً فعل في تعريفه المشهور « للقصيدة » . ويورد « آراء منشيوس في العقل » تفسيرات متعددة لعبارات مستمدة من منشيوس حتى هزرت ريد ، ويجمع القرارات المتعددة لمصطلحات مثل « جمال » و « معرفة » و « صدق » و « نظام » ، ويقوم « رأي كولردج في الخيال » بأداء الشيء نفسه في كلمة « خيال » .

وكل كتبه ، بما في ذلك مؤلفاته في الانجليزية الانسانية ، ترتكز على التمييزات المتعددة أو التعريفات للكلمات الرئيسية بالانجليزية الاساسية ، فمثلاً ليس « التفسير في التعليم » مشبهاً « للنقد التطبيقي » من حيث انه « مائدة »

للمسودات فحسب ، بل ان رتشاردز نفسه يملؤه بالترجمات المتعددة لجل تبدو بسيطة . وقد يلحظ المرء هذه الظاهرة نفسها في شكل اوضح وهو غرام رتشاردز في استعمال المقتبسات التصديرية (هذا المظهر مبالغ فيه بعض الشيء في الرسالة التي كتبها الى مجلة بارتزان) فكتاب « معنى المعنى » يبتدىء باحدى عشرة اقتباسة تصديرية على الصفحة المواجهة للصفحة الاولى . وكل فصل يفتتح باقتباستين اخريين او بثلاث . ويكاد كل فصل في كل كتاب ألقه يكون مفتتحاً باقتباسة جديدة أو اثنتين أو ثلاث و ينتج عن هذا كله ان يحوي الكتاب من كتبه مجموعة مختارة من افكار هذا أو ذاك . واذا ادرك المرء ان هذا ، على وجه الدقة ، هو ما عمله اوغدن بانتظام من اجل الفكر الحديث — على الاقل — في السيكلوجيا التركيبية وفي « المكتبة الاممية للسيكلوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » وفي سلسلة « تاريخ الحضارة » وفي مجلة « نفس » وفي النشرات النفسية المبسطة *Psyche Miniatures* وفي مكتبة الانجليزية الاساسية وفي غير هذه كلها — اذا ادرك المرء ذلك كله احسن بمعنى توحيد الجهود بين الرجلين واثره في الاكثار من المقتبسات التي تنسرب من خلال « المنفذ الضيق » — نسبياً — في الانجليزية الاساسية . لقد كان دستور كل من رتشاردز واوغدن ، دائماً هو : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة . وهذا الدستور مقنع أكثر من ان يقال : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة اذا كانت تترجم بسهولة في ٨٥٠ كلمة عظيمة .

وهذا يقودنا الى مشكلة انشغاله بالانجليزية الاساسية ، وهو ناقد أدبي . ولنقل دون تذرع باللفظ : يبدو انه ليس ثمة من وجه للتوفيق بين الاثنين ، فاذا استمر يعمل في الانجليزية الاساسية طرح النقد جانباً ، وتنازل عن مكانته ، مكانة خير نقادنا الاحياء . ويبدو ان مبدأ الانجليزية الاساسية في النقد ، كما لحظنا في الفصل السابق عن امبسون ، سطحي

في خير احواله ؛ وهو خدّاع في شر احواله ، وهو حتى في يدي رتشاردز وامبسون عقيم لم ينجب استبصارات نقدية ذات قيمة خاصة . وقد اقر امبسون - منكرها - ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لانه بحاجة الى افعال مركبة ، وبالمثل يمكننا ان نقول ان النقد بحاجة ايضا الى افعال مركبة . الفن « عمل » جدلي ديبالكتيكي كما عرف كل امرئ منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، والنقد ايضا « عمل » جدلي ديبالكتيكي كما عرف كل امرئ منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، حتى ان رتشاردز بخاصة قد كرس كل مؤلفاته لتأثيل هذه الحقيقة . و « الاعمال » أفعال وتحتاج افعالا لتصفها وتخبر عنها ، اما الانجليزية الاساسية من الناحية الاخرى فانها لغة الاسماء ، لغة « الحالات » أو « المواقف » تحمل فيها الاسماء كل المعاني ، ويحاول المعبر بها أن يقتصر في استعمال الافعال ما امكنه (نستطيع ان نرى الآن ان بذور هذا الصراع كانت موجودة منذ ان صدر « اسس علم الجمال » فبعد ان عرف أوغدن ورتشاردز الجمال في مصطلح التجربة كله بأنه توازن عضوي « للاعمال » الضمنية انتهيا الى انه يؤدي الى « حال » من التوازن العضوي) ولما تطور هذا الميل الجديد في مرحلة الانجليزية الاساسية كان مصحوباً بانتقالة من ارسطوطاليس الى افلاطون ، من العمل الواقعي الى الحال المثالية ومن ثم ايضاً انتقلاً من الاخذ بتقييم ارسطوطاليس للشعر الى تقييم افلاطون . هل ادرك رتشاردز اي شيء من هذا ، من المستحيل علينا ان نعرف مدى ذلك ؛ نعم انه خطأ خطوة ملموسة واحدة على الاقل لانهاء هذا الصراع ، وتلك الخطوة هي انه قضى حقبة من الزمن تخلّى فيها عن كتابة اي نقد ادبي ، ولم ينحرف عن هذه الخطوة الا مرتين صغيرتين .

وتبقى لرتشاردز مهنة التعليم وكانت من قبل غلاباً في انتاجه فاصبحت

لباً . كان « خلاصنا » من قبل في يد الشعر ، فاصبح اليوم في عهدة « التعليم » ، اعظم الجهود الانسانية . كان « معنى المعنى » يصوب الى مهنة التعليم نظرة قاصمة : مهيتاً مادة تجعل افراد هذه المهنة « يفكرون » (كان بمعنى من المعاني نكتة « عملية » طالما احتبسها الاستاذ في صدره حتى طبقها على تلامذته) اما « التفسير في التعليم » فانه اسهام في « مكتبة اصول التدريس » وهناك نوع من الكتابة غير موجودة في تلك « المكتبة » ؛ يقول رتشاردز :

انه هو ذلك الوصف الذي قد يتناول بصراحة وزاهة طرق الاساتذة في تصحيح انشاء طلبتهم ومناقشتهم فيه ، ويفصل في التفسير الذي يقدمونه حول تلك التصحيحات ؛ ولو انك قارنت المجالات التربوية الفنية بالمجالات التي تتحدث عن طب الاسنان ، في هذه الناحية ، لوجدت الاولى هزيلة رديئة . ذلك لانها تزخر بالتفسيرات المكرورة للمبادئ ، ولكن اين نستطيع ان نجد « تاريخ القضية » الذي يفصل العلاج الموصوف لفقرة مضطربة ؟ ان طبيب الاسنان قادر على ان يبدل زملاءه كيف يعالج سناً متعفنة ، اما المدرس فانه فيما يبدو لا يرضى ان يعترف في اسهاب ، بكيفية نقده لمقال رديء . ذلك لأنه ان فعل ذلك ، اثار من حوله تعليقات قد تكون مربكة ، ولكن الرجل المؤمن بمبدأه لا يُجفّل من ذلك . والمعلومات التي قد تنتج من تنظيم دراسة الاضطرابات الهامة وسوء الفهم — بحيث تصبح مظاهر منظمة في الادب المحترف ، كما ينظم وصف الاجراءات في المجالات المتصلة بطب الاسنان ، — أقول إن تلك المعلومات قد تحدث ثورة في التطبيق . واذا تم هذا ، صح لنا حينئذ ان نفيد من اخطاء بعضنا البعض ، مثلما كان

أطباء الاسنان - وما زالوا - يفيدون .

حقاً إن هذا نوع من الانحدار نزل فيه رتشاردز من ناقد جريء يريد « ان يبعث في الشعر انعاشاً عاماً » الى رجل يقارن ، الطرق « الهامة » التي تستعمل في تثبيت سن متعفنة . ثم مضى ينزل في سلمه الجديد ، بعد ما تغير ميزانه حتماً ، فاذا به ينتهي في النهاية الى رجل يسهم (١٩٤٠) في المونوغرافات التربوية عن « القراءة وتطور الطالب » او ينافس مورنر أدلر ، والتفاهة التي تسمى « مائة كتاب عظيم » و « كيف نقرأ كتاباً » How To Read a Book (وقد زينت هذه قراءة كتابه نفسه ، مع تحفظ واحد هو انه لم يدلنا « كيف نقرأ كتاباً كاملاً ») فيقدم في الرد على هذه التفاهة ، تفاهة جديدة سماها « مائة كلمة عظيمة » و « كيف نقرأ صفحة » (وهو يوحي بأن « وصفات » عصبة أدلر قد لا تتعمق جذور المشكلة) .

ان رتشاردز ذو نصيب من سعة الاطلاع هائل يكاد لا يساويه فيه احد ، فليس هو فحسب ملماً بالاثني عشر ميداناً التي اشرنا اليها قبلاً ، وجعلها ملكاً له ، بل انه يكاد ان يكون قد غزا كل مجال آخر من مجالات المعرفة . ولنمثل على ذلك بنقطة صغرى فنقول انه ليس كفضلاً فحسب ليقتبس من الطبيعيات النظرية بثقة نفسية ، ولكنه قادر ايضاً على ان يقتبس « المادية والنقد التجريبي » بنفس تلك الثقة . غير أن اتساع معرفته قد تمخض ، في الوقت نفسه ، عن عجز يحول بينه وبين ان يتمسك بوجهة من وجهات النظر في وقت ما ، ذلك لأن نسبية الفكرة التي ترى أن كل وجهة نظر فهي صحيحة نوعاً ما ، تستتبع حتماً ان اية وجهة نظر لا يمكن ان تكون تماماً صحيحة .

وقد كان لدى رتشاردز دائماً نوع من التهاون الغريب الولوع نحو الافكار (وهو هذا المظهر من التهاون الذي قد يحشي هوامش « معنى

المعنى « بحكايات احتفارية » عن الذوق المشبوه (وهذا بمعناه الواسع عدم تقدير للمسؤولية الاجتماعية لا تلمسه ولا تطفه المسؤولية الاجتماعية ، بل تكريس الجهود التي نراها في تهيئة الثقافة والحكومة العالمية والسلم للعالم ، وذلك بوقف حياته كلها على التعليم والانجليزية الاساسية . فبهذا المعنى الواسع يصبح « الاكسير » الشافي الذي يصور اقصى المسؤولية لا مسؤولا لانه في الحقيقة يحتقر هذا العالم الكبير المعقد اذ يفترض انه يمكن ان يعالج « بدواء » واحد .

اما الشعر الذي كان طريق « خلاصنا » فلم يكن ذلك النوع من الاكسير عند رتشاردز ، لانه يتضمن كل تعقيدات العالم ومتناقضاته ، وكانت مهمة الناقد ، ان يزيد ، من خلال الحب والجهد . القدرة العامة على تحقيق التجربة الشعرية في شكلها الكامل لا ان يبسطها أو يترجمها ميسراً . وقد ظل رتشاردز حتى في اشد احواله تعلقاً بالعلم ، المثل الاعلى للرجل الذي نجته خصائصه الشخصية من صرامة طريقته نفسها (ظاهرة انجليزية يمثلها على نحو اقل كل من مود بودكين وكودول) فكانت النتيجة النهائية من كل آلية « معنى المعنى » ، كما تقدم القول ، اعادة الاحوال والظروف « التي يمكن في ظلها انعاش الشعر » وهدف كتاب « المبادئ » الى شعر احسن ، وتجربة احسن ، يجعل الشعر « أقدر » ، وبتعميق المتعة فيه « في مناسيب كثيرة » . وألح كتاب « العلم والشعر » على « معرفة حارة بالشعر » فتلك هي ما يحتاجه الناقد بالاضافة « الى قدرته على تحليل سيكولوجي هادى » . ولما طبعت مجلة فوربوزو (ربيع ١٩٤٠) رسالة من رتشاردز الى تلميذه السابق رتشارد ابرهات عن قصيدة لابرهات عنوانها « تأمل » كانت تلك الرسالة نقداً بانياً فنياً مباشراً ، من النوع الذي قد يكتبه شاعر لآخر ، وهي مليئة بمعرفة « حارة » في الشعر واهتمام بالغ به . اما الانطباع الذي قد تركه محاضرة

برنستون « تفاعل الكلمات » في نفس القارئ (وهي آخر نقد نصّي لرتشاردز يتناول قصيدة ، فيما اعلم) فهو الى اي درجة كانت « الذكرى السنوية الاولى » للشاعر دُن عجيبة مدهشة بالغة القيمة في نفس رتشاردز . ان الذين نقدوا رتشاردز بحدة (إلا القليل النادر منهم) قد كانوا ينهون نقدهم دائماً بتقديرهم لكفاءاته الشخصية ودقة احساسه بالشعر . فكتب بلاكور يقول : « ناقد محبوب لا ينافسه أحد في حبه للشعر ومعرفته به » ويقول تيت : « اما قواه العقلية الكبرى وعلمه واحتفاله بالشعر - وهو احتفال معوّق بعض الشيء ، وان كان متميزاً اليوم مثلاً كان قبل خمسة عشر عاماً - انها كلها خصائص من النزاهة الفكرية التي قلما تقع عليها في اي عصر » . وينتهي هربرت ملر الى هذا القول : « كانت النزعة الكبرى في تفكيره ان يقيم بين الفن والرغبات الكبرى الاخرى علاقة حية ، ويحقق بذلك حرية أكثر وكاملاً أزيد في الحياة » . اما آرثر ميزر فانه يقول عنه في سياق هجومه الحاد (المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٣٩) : « لقد حاول المستر رتشاردز ، كأبي امرئ في عصرنا يبذل من الجهد ما وسعه ، ان يثير نحو الشعر رغبة واضحة نبيلة » . وينتهي الى قوله : « ان المستر رتشاردز في خير احواله عزيز القرين » . ومن ثم ترى ان هناك اطراء عاماً للرجل نفسه ، مثلاً وجدنا استفادة عامة من نقده وهجوماً عاماً على افكاره . ومن المجمع عليه ان شخصيته وذكاءه واحساسه وظرفه ، امور قد خلصت نقده من اي خطر واجهه ، وكل ما نرجوه ان تنجيه الآن من آخر الأخطار واشدها ضرراً ، اغني التضحية بالنقد من اجل « الاكسير » الذي يخلص العالم ، واذا عجزت تلك الخصائص ، واذا لم يعد رتشاردز الى نقد الادب ، فما يزال لدينا في كتبه الاولى انتاج يضاهي اجمل ما انتجه عصرنا ، وانتاج آخر يخطف البصر ، فائضاً عنه . وهذان الاثنان ليسا في خطر .

الفصل الحادي عشر

كنت برك والنقد المتصل بالعمل الرمزي

١

كان كنت برك يصر أحياناً على أن الكتاب جملة واحدة امتدت واستطالت ، فإن صح هذا كانت الطريقة النقدية تهيئة للمادة التي تتناول تلك الجملة . وفي الحق أن لدى برك عدداً من الجمل أي لديه عدد من الطرق النقدية في كل كتاب من كتبه ولكننا لو اخترنا جملة واحدة منها لنحدد بها طريقته لكانت هي قوله : أن الأدب عمل رمزي : كلمتان اثنتان تطور بينهما فكان في البدء يؤكد « الرمز » وكان في أواخر أيامه يؤكد « العمل » وقد استعان بما قبض له من غنى وخصب على أن يستغل كل « الحيل » النقدية ، فاما أن نجعله ممثلاً لكل مظهر من مظاهر النقد الحديث واما أن نحدده اعتسافاً باتجاه واحد فتتخذ ممثلاً للتعبير الرمزي الذي كان خير ميادينه وفيه بذ من عدا من النقاد فلم يدرك أحد منهم شأوه . ولقد كتب ذات يوم مقالا بعنوان « مشكلة القيمة الذاتية » ثم جعله ملحقاً بكتابه « نحو الدوافع » وفيه يقول دون حيلة أو تهيب : « بدأت الحديث عن

ثلاثة ميادين هي : النحو والبلاغة والرمز وأنا ارى ان النقد الحديث ربما لم يستطع ان يقدم شيئاً جديداً حياً لدارس الادب الا في الميدان الثالث . بيد ان هذا القول غير صحيح - وان استغفل معنى الحيوية في عبارته هذه - ويشهد كتابه على عدم صحته ، ولكن نهما يكن من شيء فهو يشير الى الجودة المدهشة التي تبذرت في دراساته للعمل الرمزي حتى ان من يقرؤه لأول مرة يحس احساس من استكشاف ارضاً جديدة لم يكن رآها من قبل خلف منزله .

و اول كتاب نقدي اصدره بيرك سنة ١٩٣١ ، عنوانه « مقولة مضادة » Counter Statement وفيه وضع اكثر المبادئ والاتجاهات التي طورها من بعد وسمها « مضادة » لانها كانت حينئذ (وما تزال) تمثل رأي الاقلية . وهذا الكتاب مجموعة من المقالات : بعضها مما نشره في المجلات ثم اعاد فيه النظر ، وهي بعامة تتناول مشكلات ادبية عامة وتشتمل المنهج السياسي المتضمن في مبادئه النقدية ، وتدور حول ادباء باعياهم وهم فلووير وباتر ودي غورمونت ومان وجيد . ولا يزال مبدأ « العمل الرمزي » فيها في بدايته إلا ان بيرك دائم التلميح اليه كأن يقول : ان اهتمام جيد بالشذوذ الجنسي جعله من السياسيين الاحرار لأنه درب لديه احساسه بالمفارقة والتفرد . اما غورمونت فان مجاوزته الحد فيما يكتب انما نجمت عن عزله وكونه مصاباً بالجذام . ويقول ايضاً : ان كاتب السيرة يستقطب مشكلاته الذاتية حين يختار ان يكتب عن نابوليون ، وهلم جرا . كذلك فان بيرك يلجأ الى بعض الطرق والوسائل التي سيطورها من بعد في دراسة العمل الرمزي ومن ابرز تلك الطرق جمع الصور في قرائنها ، كأن يلحظ كيف تعبر كلمة « المستقبل » عند شيكسبير عن نذر الشر - اي توحى بقرائن سيئة - بينما هي توحى بالثقة عند براوننج ، وكيف تكون كلمة « العفريت » عند كيتس موحية بالغلبة والسيطرة بينما هي عند

تيسون مقترنة بالأمان واستخدام الاذى .

غير ان اهتمام الكتاب متوفر على البلاغة ، واصطلاحاته متوجهة الى .
التفرقة بينها وبين النحو : فهناك التفرقة بين « خطابي » و « واقعي » ،
وبين « سيكولوجية الشكل » و « سيكولوجية الخبر » وهكذا . ولست تجد
في الكتاب حديثاً صريحاً عن « الرمز » بل ان بيرك يقول ان الفن ليس
تجربة وانما هو شيء مضاف الى التجربة ، وحين يقول ذلك يؤكد مبدأ
معارضاً لمبدأ العمل الرمزي ، لكنه حين يعود فيهاجم العليّة الاقتصادية ،
يعود فيضع نواة المبدأ الثاني هذا — مبدأ العمل الرمزي — فيقول :

« ان الفن أو الافكار فيه « تعكس » موقفاً ما لأنها — بمعنى من
المعاني — تعالج موقفاً ما . فاذا حل امرؤ مشكلة لم يجز لنا ان نقول
ان حله لها « مسبب » عن تلك المشكلة . نعم ان المشكلة نفسها قد تحدد
طبيعة حله ذاك ، ولكنها تستغل على الحل الى الابد الا ان « اضاف »
شيئاً الى الحل . ومثل ذلك يقال في طرق المشاعر او طرق النظر التي
يستغلها المفكر او الفنان في معالجة موقف ما . فان كلا منهما يستغل
مجموعة من الالفاظ ويكشفان عن رموز يحاولان من خلالها الاحاطة
بالموقف ، ويظهريان نحو الموقف نزعات تكيّف أنواعاً من العمل ، وكل
هذه الامور ليست « مسببة » عن الموقف الذي يضطلعان بمعالجته » .

ماذا هنا في هذه العبارة سوى الايمان بان الآثار الفنية « خطط
عسكرية » للاحاطة بالمواقف المختلفة — أي انها عمل رمزي .

ولهذا الكتاب الذي نتحدث عنه اهمية اخرى سوى اشادته بدور البلاغة
في الفن وتلميحها الى الرمز ، وتلك هي انه يدافع عن الشعر ضد من
يتنقصونه على نحو لم يضطلع به سدني وشلي لأن خصومهما المتنقصين
للشعر كانوا أقل حذاقة ودراية . عشر صفحات كاملات يدبجها بيرك
ليميز اخلاقياً بين توماس ومان واندرية جيد ثم ينتهي من ذلك الى

تخطيط الحد الفاصل بينهما استهانة بقيمته ويسود صفحات اخرى يظهر فيها من خلال النغمة الساخرة الغايات التي يراها مرامي للحياة القاضلة .

ذلك هو الكتاب الاول . اما الكتاب الثاني فعنوانه الرئيسي هو « الثبات والتغير » وعنوانه الفرعي : « تشريح للغايات » . وقد ظهر عام ١٩٣٥ ، وهو أقل كتبه حظاً من الصبغة الادبية . ومن العسير ان ننسبه الى فرع من فروع الادب والعلم : أتراه سيكولوجيا اجتماعية او تاريخاً اجتماعياً او فلسفة او اتجاهاً اخلاقياً او نزعة دنيوية او ماذا ؟ فهو يدور حول « الغايات » او « الدوافع » المستكنة خلف « النزعات » او « الخطط » . وهو مؤلف من اقسام ثلاثة : عنوان القسم الاول منها « في التفسير » ويشمل نقداً لمجالات من الحياة لا من الفن ، وعنوان الثاني « منظورات من خلال التباين » ، وهو كشف عن الطبيعة المجازية للنزعات والخطط وعن مراتب المعاني . والثالث هو « أسس التبسيط » وهو منهج نقدي وضعه بيرك ليوضح القوضى التي تعرض لها في القسمين السابقين ، ويضع لها جداً . فهو اذن كتاب عن المجتمع والعلائق الاجتماعية ولكن محوره « الانسان الفنان » ولذلك فهو يعالج المشكلات الاجتماعية بمصطلح نقدي شعري فكان الجملة التي ابتدأ بها حتى امتدت واستطالت هي « كل الاحياء نقاد » وكأن القسم الاخير منه يعود فيقول : « كل الناس شعراء » . وفي القسم الثاني منه تعرض بيرك لكل ما يريد ان يقوله عن العمل الرمزي فنبه الى ان قطع شجرة سامقة - وهو موضوع من احب الموضوعات الى نفسه - قد يكون تعبيراً رمزياً عن قتل الاب . وان نوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم دارون - مثلها مثل عمى جويس - قد تكون تعبيراً رمزياً عن العذاب النفسي على ما في كتابه من « زندقة » وان اعمالا مثل تسلق الجبال ومصارعة الثيران وبناء الامبراطوريات كلها تحتوي عناصر رمزية اساسية ، وان مذهب مكدوغل النفسي القائم على :

التكامل. - والانفصام اذا ما قسته الى طبيعة تكوين الامبراطورية البريطانية بدا لك تمثيلاً لها ، ومن ثم فانه مذهب ناجح في علاج المرضى من البريطانيين . وعلى الرغم من هذه التفسيرات الرمزية في الكتاب تجسد ان بيرك لم يفارق بعد القول بان الآثار الفنية « خطط عسكرية » بل ان الكتاب لينحو الى ان يستعمل لفظة خطة بمعنى « حيلة » .

غير ان أهم مبدأ يدور عليه هذا الكتاب هو مبدأ « المنظورات من خلال التباين » وتفسير هذا ان ترى شيئاً ما من خلال شيء آخر ليس هو الأول ، وهذا هو المجاز - أو هذه هي العلاقة المجازية - يقول بيرك :

مادامت وثائق العلوم تتراكم على مر الزمن أليس من حقنا ان نرى كل آثار البحث العلمي بسل كل المذاهب العلمية ترديداً مثابراً لمجاز خصب غني - مهما تعددت تشعباته - : ألم نعتبر الانسان في مراحل التاريخ المختلفة مرة صورة لخالفه ومرة حيواناً وثالثة لبنة سياسية او اقتصادية ثم قلنا انه آلة ، وهكذا اتخذنا مثل هذا المجاز بل اتخذنا مشات المجازات رمزاً لصف لا ينتهي من المعلومات والتعميمات

ويقول بيرك انه لحظ نقل هذه العلاقات المجازية اولا عند نيتشه ثم عند تلميذه اشبنجلر اذ وجدهما يحوران مصطلحاً من قرينته الطبيعية الى قرينة اخرى ، فيتضح مفهومه ولكنه يكون مع ذلك تحويراً جريئاً ، كالحديث عما يسمى « التقشف والتبرر العربي » أو ما يسميه اليوت « الروح الرياضية المنحسلة » أو ما يسميه فبلن « العجز المدرب » ويمط بيرك من هذا المصطلح في كتابه أثباء التطبيق حتى ليشمل لديه مبادئ مثل « الولادة الجديدة » وهي العمل الرمزي الاكبر في كتبه الاخيرة ، فيقول :

« حين نقيم مجموعة من المعاني الجديدة نرى في الفن نوعاً آخر من

التعاس والتراجع ، ذلك ان الفنان يعود فجأة فيراجع ذكريات شبابه لان هذه الذكريات تجمع في ذاتها عنصري الالفه والغرابه ، وربما كانت لحظات هذه الولادة موجودة عند كل انسان ، فهي زاوية جديدة من الرؤى ينجلي لديه فيها ما كان منسياً ويصبح مفيداً ، لا مثلاً ومن ثم يعود في ذاكرته . ومن ثم ارى ان الولادة الجديدة والنظر من خلال التباين امران مترادفان لانهما يمثلان عملية من التحول او الانبعاث .

وفي كتاب « الثبات والتغير » ايضاً قسط واف من البحث الادبي العام اما الاشارات الادبية الخاصة فانها تكاد تكون عارضة ، لا ترد الا للتمثيل او المقايسة ، ولا يدور حولها بحث مستفيض . فمثلاً يشير بيرك اشارة عارضة الى رمز الجبل عند نيتشه في « الجبل السحري » ، ويلمح الماعاً الى بعض ما يستخدمه شيكسبير من وسائل اسلوبية ، وإلى ان همنغواي يعتمد عمداً الى وصف العرف باسلوب جين اوستن الرقيق المرهف ويشير ايضاً الى عدم جدوى التعاويد والرقى التي يطلقها كل من سويفت ونيتشه ليطردا « العفاريت » التي تسيطر على نفسيهما ، ويلمح الى موضوع « الحوة الفاغرة » الذي يتردد عند كل من اليوت وملتن وهارت كرين وينبه الى سعي لورنس لاقامة « البناء الكوني الاخلاقي » . ولا يقتبس بيرك شيئاً من نثر او شعر اللهم الا اقتباساً من قصة عنوانها « الاصحاب » من تأليف ادوين سيفر ومن عجب انه يقف عند هذه القصة الاجتماعية ويناقشها في شيء من الاسهاب .

وحسبنا هذا التعريف بالكتاب الثاني . اما الكتاب الثالث فعنوانه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History — وقد نشر عام ١٩٣٧ وهو احفل كتبه بمصطلح العمل الرمزي وستحدث عنه فيما يلي بشيء من الاسهاب . ويليه من حيث الزمن كتاب رابع عنوانه « فلسفة الشكل الادبي » The Philosophy of Literary Form وقد ظهر في عام

١٩٤١ وعنوانه الفرعي « دراسات في العمل الرمزي » وقد نعه ملحقاً للكتاب الثالث يوضح مبادئه النظرية ويضعها في مجال التطبيق العملي . واذا استثنينا منه المقال الذي يحمل عنوان الكتاب نفسه ، فانه لا يعلو ان يكون مجموعة من المقالات والمراجعات التي نشرها صاحبها في حقبة سابقة . اما الوشيجة التي تربط بين تلك المقالات فهي دورانها جميعاً « حول العمل اللغوي او الرمزي او الادبي ومحاولتها ايجاد طرق ادق لتحديد مثل ذلك العمل » وبعبارة اعم « تحديد العمل الادبي المفرد بعون من نظرية تفسر العمل الادبي العام » . ولا تزال همة بيرك معلقة بما يسميه « الخطط » او « النزعات » . الا ان هناك تطوراً في طبيعة المجاز الذي يستعمله فقد كان يقول في الكتاب الاول ان « الانسان خطابي » وقال في الثاني : « الانسان فنان » وفي الثالث « الانسان ذو رموز » وفي الرابع : « الانسان محارب » . واول صفحة في كتابه الرابع هذا تحاول ان تفرق بين ما يسمى « خططاً » وما يسمى « مواقف » وقد جاء فيها :

« اريد بادىء ذي بدء لافرق بين « الخطط » و « المواقف » لأني ارى الشعر (والشعر هنا يعني كل اتجاه تخيلي او نقدي) اتخاذاً لمختلف الخطط من اجل الاحاطة بشتى المواقف . وتلك الخطط هي التي تعين قيمة المواقف وتسمي بناءها وتعدد عناصرها البارزة ، وهي حين تسميها او تعددها تنطوي على نزعة ما نحوها .

وهذه النظرة لا تسلمنا بأي وجه الى الذاتية الشخصية او التاريخية ، ذلك لأن المواقف امور واقعية والخطط التي تعالجها تتضمن محتوى عاماً ، ومهما تتداخل المواقف بين فرد وفرد وبين حقبة تاريخية واخرى فذلك لا يؤثر على طبيعة الخطط نفسها لانها تتمتع بعمومية تجعلها صالحة لكل فرد وكل زمان .

وفي ذلك الكتاب مقال عنوانه « الادب حين يكون مُعدّة للعيش » ، وهو يتضمن محاولة لتحديد النقد الاجتماعي — اي النقد المعتمد على علم الاجتماع — وفيه يقترح بيرك ان يصنف الآثار الفنية حسب مصطلح الخطط الأساسية التي يجدها في الأمثال : فهي « خطط لاختيار الأعداء والأصدقاء ، وامتجنب العين — عين الحسود — وللتطهر والتكفير وللتقديس وللتصبر والانتقام وللوعظ والانداز ولهذا او ذاك من التعليقات والأوامر » .

وهذه الخطط وغيرها هي الأعمال الرمزية الأساسية في الفن ، ويعترف بيرك العمل الرمزي بأنه « رقص الزعزعات والميول » ويحاول ان يميز بعناية بين هذا العمل الرمزي وما هو عمل « واقعي » ، فيقول :
ثمة فرق — فرق جوهري — بين بناء بيت وكتابة قصيدة عن بناء بيت ، ثمة فرق بين كتابة قصيدة عن انجاب الاطفال ، وانجاب الاطفال ، فهناك أعمال عملية واقعية وهنالك أعمال رمزية ، (وفي هذين الطرفين المتباعدين يتضح الفرق بينها دون عناء ، ولكننا يجب الا نغفل عن هذا الفرق في المنطقة المتوسطة حيث تتخذ بعض الأمور العملية لنفسها عنصراً رمزياً كأن يشتري شخص شيئاً لا ليستعمله فحسب بل ليكون ما اشتراه شاهداً على انتسابه الى طبقة اجتماعية معينة)

ويصنف بيرك العمل الرمزي في ثلاث مراتب : المرتبة الاولى هي الجسدية او البيولوجية وتشمل نطاقاً واسعاً يمتد من الارق الى التجربة الحسية الكاملة التي يمارسها المرء نحو قصيدة ما كالأحاساس بالظماً عند قراءة قصيدة « الملاح القديم » ؛ والمرتبة الثانية هي الشخصية أو العائلية وتتضمن العلاقات بالأبوين وغيرها من الأشخاص الأقرباء ؛ والمرتبة الثالثة هي مرتبة المجرد كالانفضواء القائم حول رمز الولادة الجديدة . غير ان مصطلح « رمز » هذا موشح بالغموض ولذلك يقترح بيرك ان يضع

بدله لفظة « تعدادي » او احصائي بمعنى ان النظرة الاحصائية لعدد من الصور او لعدد من الآثار تكشف عما فيها من قيمة رمزية بينما يكون الاثر الواحد او الصورة الواحدة شيئاً « عملياً » لا رمزياً . فاذا درسنا مجموعة من الصور المتداعية او المتكاثفة ، تبيّننا من ورائها مبنى الدوافع وهي فعالة فيها . وفي آخر هذا المقال نفسه يعدد بيرك الوسائل السريعة التي تعين على دراسة الخطط الشعرية التي يستعملها في كتابه كله . وتشمل هذه الوسائل فيما تشمل « افراد الخطة الدرامية » والحصول على « المعادلات » المكتملة لها في الاثر الفني ؛ والتنبيه « للنقاط الحساسة » او « اللحظات الفاصلة » وبخاصة البدء وانتهاء والحل والتعسر وضعف الدوافع والقوة في التنظيم الدرامي ؛ وإدراك صور « المخاض » او الولادة الجديدة ، واخيراً ايجاد « الميزة الفارقة » التي تسمي كل عمل رمزي في الأدب بسماته المتفردة .

ويستحدث بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الادبي » مصطلحات جديدة . اهمها ما يدور حول مبدأ « القوة » حيث يربط بين كل انواع القوى في مختلف الميادين حتى ليستطيع كل مصطلح منها ان يقدم للآخر خدمة رمزية . ومن أهمها ايضاً تسمية العناصر الثلاثة في الفن ، وهذه العناصر هي : الحلم الذي يمثل العوامل الرمزية ؛ والصلاة التي تمثل العوامل الخطائية ؛ والمخطط او عوامل التقويم الواقعي (وربما كان هذا العنصر موافقاً لما يسميه العنصر النحوي) . ومن خلال المصطلح الذي يدور حول « القوة » استطاع بيرك ان ينتقل من الميدان الادبي الى الميدان غير الادبي مستغلاً العمل الرمزي حتى ان المرء - حسب تعبيره ليستطيع : « ان يتزوج او يغتصب بفن السياسة ، ويعلن الحرب بالجدال ، ويتفوق عقلياً على غيره اذا استطاع الحصول على مميزات اجتماعية ، ويحل ويربط بالمعرفة ، ويبرز عضلاته بدخله الاقتصادي ... الخ » ، اما في ثلوث الحلم والصلاة والمصور

فانه يستطيع ان يقيم التوازن بين الرمزي والخطابي والنحوي حين يعالج أي اثر فني .

ثم يغفل بيرك كيف يكون الاثر الفني مؤثراً في القارئ او كيف يكون معبراً عن منشئه ويكتفي بالنظر اليه في ذاته ، في ماهيته ، في كيفية تكوينه ، أي يتجه الى استغلال وسائل التحليل النحوي دون ما عداها . ومن امثلة هذا النوع دراسة له عنوانها « في موسيقية الشعر » وفيها كشف حاذق للآثار الصوتية في الشعر ، كشف لا يتنبه له الناس ولا يلحظونه ويتضمن اشياء مثل الاشباع والتصغير والتفريغ النوعي وما اشبه . واكمل قطعة يوردها بيرك مثلاً على تحليل كتاب مفرد هي القطعة التي حلل فيها كتاب « كفاحي » Mein Kampf لهتلر وبنى تحليله هذا على ثالث : المخطط والحلم والصلاة ، وقد ابان هنالك بمصطلح نحوي خالص الى أي حد كان ذلك الكتاب يعكس وقائع الحال في المانية وفي الموقف الدولي ، ووضع بمصطلح رمزي الى أي حد كان هذا الكتاب هو قصيدة هتلر الشريرة الكبرى ، ووضح بمصطلح بلاغي الى أي مدى وبأي اسلوب خلب هذا الكتاب الشعب الالمانى حتى انه تحول بالعمل الرمزي الذي كان يخيل لهتلر انه سيسيطر على العالم الى شيء كاد ان يكون واقعياً . ويكشف بيرك عن العلاقات بين هذه المصطلحات مبيناً كيف ان العامل الرمزي عند هتلر - مثل اتخاذه اليهود كبش الفداء - دخل في صميم هذا الاثر ومن ثم احدث عند القارئ عملاً رمزياً وانه خلبه حتى استطاع ان « يتحول » به الى هذا المعتقد . ويمضي بيرك الفاهم لطبيعة هتلر في هذا حتى يعود بالمشكلة من صعيدها الرمزي الى صعيدها الواقعي . وهذا الذي تقدم مثل من تطبيقه الذي يتمرس بأدب غير خالص ، غير ان اكثر دراساته الاخرى تعالج ادباً خالصاً ، وليست دراساته الادبية هنا عارضة وانما هي من صميم غاياته . فهو يحلل ادب كولردج

مسهباً ، بوجه خاص ، في تحايل قصيدة « الملاح القديم » متخذاً منها شعيرة درامية ذات أهمية كبرى ، ويحلل « ربات الغضب » لاسخيلوس بتفصيل ليصور نوع المعنى الشعري الذي يناقض به المعنى « السمانتي » ؛ وهو يدرس بلاغة أياجو متمثلاً فيها صورة كاريكاتورية للفن الروائي مثلما يتمثل في بلاغة انطونيو انتصاراً بارعاً لهذا الفن . ثم يعالج قصتين معاصرتين احدهما « الراكب المدلج » Night Rider من تأليف روبرت بن ورن والثانية « عناقيد الغضب » The Grapes of Wrath لجون شتاينبك ليمثل بهما على الوسائل التحليلية السريعة التي يسميها هو « البصمات » ؛ ثم هو يحلل الادباء ابتداء من هوميرس ولكريبتس حتى فلووير ولويس كارول في سبيل الكشف عن مشكلات نقدية اخرى ثم يجعل للكتاب ملحقاتاً يضمه مراجعات ليوضح بعض تطبيقاته النقدي في مجال القصص والشعر والرواية ، بل والرسوم ، في هذا العصر .

وآخر كتبه هو « نحو الدوافع » ، صدر عام ١٩٤٥ وهو اول ثلاثة كتب تتناول العلاقات الانسانية ويسمى الثاني منها « بلاغة الدوافع » كما يسمى الثالث « رمزية الدوافع » . وغاية هذه المجموعة هي الكشف الشامل عن الدوافع الانسانية وعن اشكال الفكر والتعبير التي تقوم من حول تلك الدوافع وعن غاياتها القصوى التي تتلخص في تحليل العالم من الحرب اي الوصول من طريق الفهم والتفاهم الى اقضاء كل انواع الصراع . ومفتاح هذه الدراسة هو « الدراما » او « النزعة الدرامية » ، والمصطلح الذي يستعمله في التحليل هو مصطلح الدراما ويشمل الاركان الروائية الخمسة اي : الفصل والمشهد والممثل والمكان والغاية . اما « النحو » الذي يشمل في المقدمة بضع مئات من الكلمات ، ترايدت من بعد حتى بلغت مائتي الف كلمة — اما ذلك النحو فانه وقوف عند العلاقات الداخلية القائمة بين هذه الاصطلاحات الخمسة و « امكان تحويلها وتنقلها ، والمدى الذي

تستطيع فيه ان تتبادل فيما بينها او تتجمع مترابطة » ، حسبها تتمثل فيما يُقال عن الدوافع الانسانية وبخاصة في مجالات المبادئ « اللاهوتية والميتافيزيقية والتشريعية » . اما البلاغي الخطابي فيعالج أثر القول في الجمهور ويستمد مادته من المقامات البرلمانية والسياسية ومنافسات المحررين وأساليب البيع والمزايدة وأحداث « المناوشات الاجتماعية » ، اما الرمزي فيتناول مظاهر التعبير النفسي ويستمد مادته من « أشكال الفن وأساليبه » .

وليس من اهداف هذا الموضوع بل ليس في طوقي أنا ان اعرض معالجة بيرك لكبريات النظرات الفلسفية التي استحدثها الانسان ، وحسبي ان أقول هنا ان غايته لم تكن استخلاصاً لخبر ما في تلك النظرات او دفاعاً عنها بل كانت تشخيصاً لها أو « وضعاً » لها في مواضعها ، ليستمد من كل فلسفة مفتاحها . كتب يقول : « ليست غايتي في هذا العصر ان أُلخص الفلسفات القديمة أو اتحدث عنها ولكني احاول ان أجِد مصطلحات تعد مفاتيح لها جميعاً » . وكانت محاولته في ان يضعها وضعاً جديداً تتطلب منه ان يبحث عن المجاز الذي يفتح أمامه سر كل نوع من انواع الفلسفة فافتتح كتابه بالمجاز الذي يفضي الى مسألة الخلق (الله خالق) ، وانتهى الى الدساتير السياسية (الانسان مشرع) بينا كان عظم الكتاب يدور حول الدراما باعتبارها مفتاحاً (أي الانسان ممثل ، وهذا خير من المجاز القديم الذي كان يقول فيه : الانسان محارب) . وباتخاذ الدراما مفتاحاً فلسفياً استطاع بيرك ان يدرس الاحوال الانسانية من أنفه صورها حتى يبلغ اقصاها في دراما الخلق والتكوين . ولم يتهيب بيرك اتساع الفكر الفلسفي بل ذهب يستمد مادته التحليلية من جميع المصادر حتى انه لم يتورع ان يستشهد بذكريات من سلوكه الفردي فهو يذكر مثلاً كيف قرأ سانتيانا ورأى في المنام انه سائح يلبس الملابس البيض على شاطئ المتوسط ، ولم يستكبر ان ينقل ظنونه والخطرات اللاشعورية التي كانت تعتريه ، وأن يقتبس ملاحظ وأُسئلة

واحلاماً مما كان يطالعه به اطفاله ليوضح مشكلات الفلاسفة . وكثيراً ما كان يوضح اللفظة بالنظر في أصلها القديم وجذرها .

وبالرغم من ان كتابه هذا مخصص «لوضع» الفلسفات في مواضعها فانه ضمنه قدراً مدهشاً من الحديث عن الادب وبدأه وختمه بالحديث عن إبسن ، فتناول في أوله مسرحية «عدو الشعب» لإبسن وحلل في آخره «بير غنت» . وفي سياق الكتاب اقتبس امثلة من شعر بوب ووردزورث ، وأدب كودول وهمنجوي ورتشارد رايت ، ودرس حوار «الفيدروس» ليصور قيمة الدبالكتيك .

وبعد ان صدر كتاب «فلسفة الشكل الأدبي» انتقده رانسوم وابدى ارتياحه في أن تكون الطريقة المسرحية صالحة لتناول الشعر الغنائي . وتلقى بيرك هذا التحدي فحلل قصيدة شلي «اغنيه الى الريح الغربية» وقصيدة وردزورث «على جسر وستمنستر» وألحق بالكتاب ثلاث ملاحق ليصور كيف يمكن تطبيق الطريقة المسرحية على الشكل الغنائي فكان الملحق الاول «مشكلة القيمة الذاتية» وفيه حديث عام عن استغلال الطريقة المسرحية في تحليل القصائد الغنائية ، والملحق الثاني هو «الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور» وقد طبق فيه مبادئ تلك الطريقة على مجموعة معينة من القصائد الغنائية . اما الملحق الثالث فعنوانه العمل الرمزي في قصيدة لكتيس وفيه عرض لتطور العمل في قصيدة عنوانها «قصيدة في زهرية اغريقية» وهي خير تطبيق مسهب لطريقة بيرك .

وفي كتاب «نحو الدوافع» بعض القراءات البلاغية والرمزية ، فمن امثلة القراءات البلاغية الخطابية قوله ان المشرعين يختارون خطبة التردد - كتردد هاملت - فيبحثون ويبحثون لكي يتهربوا من الوصول الى احكام حاسمة . وان المنصات السياسية قد تحلل خير تحليل على الصعيد الخطابي لانها لا تعبأ كثيراً بالنحو . اما الاشارات الى النواحي الرمزية فنراها قوله :

ان نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من « مشكلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة » . وان رواية « قتل في الكاتدرائية » شعيرة من شعائر التطهير ؛ وان قصيدة سهراب ورستم التي نظمها آرنولد تعكس الوضع المألوف فتجعل الابن يموت بسيف ابيه (لاسباب لا تخفى موجودة في ابن توماس آرنولد نفسه) . وان تساؤل هيوم حول مسألة « النسب » وهو يهاجم مبدأ العلية وان العقم في ما يستعمله بنثام من الفاظ انما بدلان على نظريات « عازبين » ؛ وان الفلسفة الذرائعية وما شابهها من فلسفات تتضمن عقدة الميل الى الأم . اما الفلسفات الغائية فتمثل المرأة الشهوية الناضجة . وان الانتقال من الشعر الى النثر في كتاب ما قد يمثل الانتقال من الدور الامومي الى الدور العائلي وهكذا .

وقد نشر بيرك بعض المقالات ولم يكن يشذ فيها عن ما قاله في كتبه . وفي المقالات التي كتبها قبل ١٩٤١ يعيد بعض ما قاله في امكنة اخرى . الا مقالة واحدة عن السريانية . وهناك مراجعات لم يجمعها وهي تناول النقاد على اختلاف طبقاتهم ومن اهمها مراجعة دراستين صدرتا عن كولردج ١٩٣٩ وفيها استغل بيرك قراءاته الرمزية لكي يظهر التفاهة في تينك الدراستين ، وقد هاجم شذوذ كل من كافكا وكيركجورد ورأى انهما يمثلان « مرحلة المراهقة التي تعيش على جلد عميرة » و « الثورة على الاب » وقال ان هذا شيء تافه اذا قارناه بما لدى كولردج من عمل رمزي . وله مقالات وقطع اخرى نشرت بعد ذلك منها « طبيعة ثقافتنا » وقد نشرها في ربيع ١٩٤١ بمجلة Southern Review ومقالة اخرى ١٩٤٢ في المجلة نفسها بعنوان « فعالية الدوافع عند بيتس » وفيها تحليل للشعر الغنائي بطريقة درامية . أما احدث مراجعاته فانها تدور حول النقد المعاصر فهو يراجع كتب رانسوم وتيت وورن وغيرهم مع بعض الالتفات الى المؤلفات التاريخية واللغوية والفلسفية .

٢

قد يتوهم من يسمع عنوان « نزعات نحو التاريخ » (١٩٣٧) ان موضوعه الاساسي هو التاريخ ، ولكن الامر ليس كذلك ، بل الادب هو محور ما فيه ، اذ هو دراسة للنزعات الأدبية من حيث هي عمل رمزي او شعائري . أما كلمة « التاريخ » في العنوان فلا تشير إلا الى موضع الأدب في المجتمع ولا تدل الا على تداخل العلاقات في نزعات الادب نحو « تحول التاريخ » والسياسة والاقتصاد . وتنقسم تلك النزعات في فئتين : نزعات القبول ونزعات الرفض ، ومنها ينبثق شيء ثالث يجمع بين خير ما في كليهما ، وهذا ما بسميه بيرك : « الهزلي » ، فأما فئة القبول فانها « سنية المنزع » وتضم كل الفلسفات التي على شاكلة فلسفة وليم جيمس ووتمان وامرسون ، والاشكال الادبية مثل الملحمة والمأساة والمهزلة والشعر الغنائي والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول مبدأ « الخوف من الزنا بالمحرمات » والخصاء الرمزي . وأما فئة الرفض فانها « إلحادية المنزع » وتضم فلسفات مثل فلسفة مكيافللي وماركس ونيذشه ، والاشكال الادبية مثل المرثية والنقد التهكمي والمحاكاة الساخرة والتهجين الساخر والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول عقدة « الثورة على الأب » . وأما الفئة التي هي بين بين - أي فئة « الهزلي » فانها تتضمن تشابك العواطف المتناقضة المتصارعة ، وهذه لا تكون خالصة للفئة الاولى ولا تكون خالصة للفئة الثانية . يقول بيرك :

« إن الشكل « الهزلي » ليتجنب كل هذه الصعوبات ويرينا كيف ان كل عمل مزدوج فيه المادية والتجريدية والخيال والمحسوسات المجسدة والتضحية والأثرة ، وهو ايضاً يهدف احساسنا حيث يصبح بعض هذه العناصر متممداً متضخماً على حساب بعضها الآخر الذي يذهب منكماشاً متقلصاً . ولا ريب في انه حين يتوازن أثر البيئة يتوازن جانباً هذه العناصر المتضاربة » .

غير إن إطلاق كلمة « الهزلي » على ازدواج ذينك النوعين من النزعات - أو اتحاد القبول والرفض - قد ضلل كثيراً من القراء لأن كلمة هزلي تلتبس. لديهم بالرواية « الهزلية ». وإنما أوحى الى بيرك باستعمال هذا المصطلح انه موقف هزلي حقاً حين تجتمع عناصر القبول والرفض في عالم مقسوم الى فئتين : احداً محومة مخلوبة بقول : نعم ، والاخرى محومة مخلوبة بقول : لا ، وقد كان في مندور بيرك ان يتنازل عن هذا المصطلح ويتخذ مصطلحاً غيره ولكنه آثره لجرسه ، فيما يقول . وأياً كان مصدر هذا المصطلح فانه يمثل القيم التي يؤمن بها بيرك ، ويبدو انه لا يشمل فحسب ما هو تهكمي او انساني النزعة أو شكي وإنما يشمل ايضاً كل ما يتمخض عنه مخاض الامور الدرامية والديالكتيكية .

وتحت هذه الفئات الثلاث من تلك العناصر ، مبدأ واحد هو ما يسميه العمل الرمزي وهو العمل الذي يؤديه الانسان لأن له لذة في أدائه على ذلك النحو . وتتركز تلك الاعمال الرمزية في التبريك وتغيير الهوية والولادة الجديدة والتطهير وما أشبه من طقوس سحرية . ويقول بيرك : « مبدأنا الاساسي هو اصرارنا على ان الرمزية قد تعالج على انها تنوع من التسمية الشعائرية او تغيير الهوية . اي ان الانسان بها يكتيف نفسه ليتلاءم مع احداث متلازمة - قائمة فعلا - او يغير في نفسه ليتكيف مع احداث جديدة تفرضها عليه الضرورة ، دعنا نوضح هذا على نحو آخر فنقول :

ان شعائر التغير او التطهر تتركز حول ثلاثة انواع من الصور هي : التطهر بالثلج والنار والتحلل . اما الثلج فيرمز الى الخشاء والعقم ، واما النار فتوحي بالخوف من « الزنا بالمحرمات » واما التحلل فيدور حول انبثاق البذرة مرة اخرى من العفونة والسباخ ... وقد نلاحظ ايضاً رمزين للمنظور القائم وهما الجبل والهوة (وقد يختلط هذان احياناً برموز الجسور

والعبور والترحل والطيران) ويتضمن الجبل عناصر من الزنا بالمحرّمات لانه يرمز احياناً الى الام كما يرمز الثلج على الجبل الى العنة وانها عقاب ينزل بمن يقترف ذلك الاثم . وكذلك هو رمز الهوة فانها تجمع بين الرحم والشرح ، والثاني يجمع كل عناصر التطهر عن طريق التحلل والتعفن . اذن فعلى هذا ينزع كل عمل فني الى ان يكون شعيرة موت او ولادة جديدة مع تغيير في الهوية ، وهو تنظيم على هذا النحو او ذاك بحسب ما يقبله الفنان او يرفضه من رموز التسلط . وبهذا الفهم يحلل بيرك ما لا يحرص من الاعمال الادبية ، ومن اكثرها توضيحاً لمبدأه هذا تحليلاته للرموز في ادب توماس مان (وكان مان من احب الادباء الى نفسه في كل مراحل حياته) . مثال ذلك انه يرى في « الجبل السحري » شعيرة ولادة جديدة ، ويرى هانز كاستروب مهيئاً للعودة الى المجتمع في النهاية بعد ان قضى سبع سنوات على جبل الامومة وكان عقابه على ذلك الخضاء الرمزي والموت والولادة الجديدة ، اذ قدر له وجود جديد في منظر الثلج - وهذه هي الشعيرة التي عاش فيها مان نفسه وانتحل وجوداً جديداً فاصبح من مشايخي القضية الالمانية في الحرب العالمية الاولى بعد ان كان مسالماً حر الاتجاه . اما « موت في البندقية » و « ماريو والساحر » فانهما شعيرتان من شعائر الفداء والتطهر لنفس مان الفنان ؛ ففي القصة الاولى كان عقاب الاثم الشهواني الذي يمثله آشنباخ هو الموت وفي الثانية قسم مان وجود الفنان شطرين شطر يمثله سيولا وهو الفنان الرديء ، شهوي ومجرم ورمز فاشي وعقابه الموت ، وشطر يمثله سارد القصة وهو الفنان الطيب وقد تخلص من الاجرام بسبب موت سيولا ، ولذلك سرحه القاص في النهاية مبرأ من العقاب . واما القصص التي تتناول « يوسف » فانها ولادة جديدة في الهوة كما ان « الجبل السحري » كان رمز ولادة جديدة على الجبل . وفي هذه القصص انتقل مان الى جماعة ارحب من

القومية الالمانية السابقة وتطهر من اجرامية الفنان وتخلص منها فاحتقب
اجرامية اوسع وهي ازدواج الجنس عند النبي صاحب الفيض والامداد ،
ومن هذه النزعة تخلص ايضاً في النهاية .

ويحمل بيرك رأيه في طبيعة الشعائر الادبية عند الاديب بقوله :
إن تغيير الهوية ، وهو العمل الذي يجعل من الاديب شخصاً آخر ،
ويحفظ له ذاته في الوقت نفسه يمنحه تعقيداً كبيراً في الاحداث ، اي
يجعله يراها كذلك حتى انه يرى « الخبايا التي في الزوايا » ويوشحه بشيء
من استكناه الغيب ويمنحه قوة البصيرة ، ولا يعني هنا ان تكون بصيرته
هنا على صواب او خطأ وانما الذي يعنيها أنها موجودة هناك . وهذه
البصيرة اما ان تجعله أحكم مما هو او أشد حمقاً ولكنها في الحالين تمثل
القاعدة التي تنبني عليها فروع عمله وتشعباته ولذلك ترى ان يوسف في
قصص ما لم يكن مهياً النفس للنبوة - أي لارتفاع درجة البصيرة
والكهانة عنده - إلا بعد ان ولد من جديد في الهوة .

والولادة الجديدة تعني التكيف للتوائم مع المجتمع لانها شعيرة تمكن
الشاعر من ان يقبل الضرورات التي خلقتها في طريقه مشكلات العرف
والتشريع . وفي الولادة الجديدة عنصر من التراجع يسبق الانبثاق ،
وهذا التراجع يشمل معنى عودة الجنين الى الرحم ، و « الثورة الاولى »
التي أحدثها الجنين حين أحس أن كهفه أصبح له سجناً ومن ثم فإنك
حين تختبر هذه الشعيرة تجد رموزاً مثل « الهوة » ممثلة للعودة الى الرحم
والعودة من الرحم .

وهذا يشمل أيضاً الرهبة والخوف من « الزنا بالمحرمات » لأن الذي
كبر في السن يستطيع ان يعود الى امه عودة الحب لا عودة طفل لم يخبر
بعد النواحي الجنسية ، وهو ايضاً يشمل الشذوذ الجنسي ، رمزياً كان
ذلك الشذوذ او حقيقياً ، لانه يمثل ثورة على « قطبي » العلاقة بين الأب

والأم ، ولأن طرح نير الرموز المتعلقة بالتسلط يساوي الذبح الرمزي للأب ؛ وكذلك يشمل ايضاً رمزية الخصاء وشمولات من العنة عقاباً على الاثم الرمزي ؛ وقد تشمل العنة ايضاً شيئاً من صور « الخشوية » لتغير في الهوية احدثته تلك الشعيرة . والاشكال الادبية نفسها اعمال رمزية فالتراجيديا شعيرة من شعائر التكفير والفكاهة شعيرة للتخفيف من عبء الموقف والهجاء تفرغ لرذائل الذات على « كبش فداء » ثم التضحية به للتخلص منها . بل ان الاديب ليعبر عن نفسه رمزياً بما يختاره من موضوع فيعبر عن عمق التعاطف في نفسه حين يقتبس من ادباء آخرين ولو كان هو يهاجمهم ، وهو يكتب ما « يسند وجوده » . بل ان اشد المظاهر عقلية تتضمن عناصر رمزية كالذي يلاحظه بيرك في فلسفة هيوم وبنثام وانها فلسفة « عازبين » او قوله ان جهود باستير في التعميم تتضمن رموزاً من التطهر والخصاء . بل ان اسوأ الآثار الادبية واتفها تتضمن مثل تلك العناصر الرمزية فتنبئ عن الحقيقة رغمًا عن أنف كاتبها . ويقول بيرك ، وكأنما يردد فيها يقوله رأى بليك في ملتن وان ملتن كان من حزب الشيطان حسباً صوره في الفردوس المفقود - يقول :
 قد يعلن الكاتب انه يساند هذا الرأي او ذاك فاذا قرأت آثاره وجدته يعلي من شأن العاندين المعادين لذلك الرأي ويصورهم بأحسن مما يصور معتنقيه . وهنا تكمن حقيقة موقفه من ذلك الرأي
 ويقول في موضع آخر :

اذا عددنا مجموعات الصور وجمعناها معاً اهتدينا الى العناصر الهامة المختفية في اللجج الرمزية ، وعندئذ استطعنا ان نكشف عن « الموقف الحقيقي » للمؤلف ، حيث يفتضح الكذب ولا ينظلي على أحد . فاذا جعل الكاتب شخصياته الفاضلة

بليدة وصور شخصياته الشريرة بقوة فان فنه قد انحاز الى جانب
الاشرار بالرغم من « موقفه المزور » الذي يعلنه على الناس .
واذا تحدث كاتب عن « المجد » واستخدم في ذلك صور
« الدمار » حكمنا ان موضوعه الحق هو « الدمار » .
كيف نهتدي الى الكشف عن العمل الرمزي في آثار هذا الفنان أو
ذاك ؟ يقول بيرك :

نهتدي الى ذلك بطريقتين الاولى ، ان نختبر النظام الداخلي
ونرى السياق فيه ، وأي تابع لأي متبوع وبذلك نكشف عن
محتوى الرمز بكشفنا عن الوظيفة التي يؤديها وذلك يكون
بالتحليل المجاري كأن نلاحظ طبيعة الصور التي يستعملها الاديب ؛
والثانية : ان نفسر المضمون الرمزي في احد الكتب بمقارنته
الى الرموز المشابهة في كتب اخرى .

وأوضح الدلائل الهادية هي مجموعات الصور أو الرموز وبخاصة في
التداعي ، الذي يقود حتماً من صورة الى اخرى — وهذا يشبه ما فعلته
كارولان سبيرجن في دراسة شبكسبير وما قام به آرمسترونغ من دراسة
في هذا الميدان نفسه — وقد يلجأ الانسان الى ربط الرموز على خط غير
مستقيم . وهناك امور هامة لا بد من ممارستها ، منها عناوين المؤلف ،
فقد لاحظ بيرك مثلاً أن هويسمان حين انتقل من المذهب الطبيعي
الى الكاثوليكي كانت كل عناوينه أثناء اعتناق المذهب الاول والثاني
« اسماء » . أما عناوين كتبه في فترة الانتقال فكانت « حروف جر » .
ومن الامور الهامة ايضاً البدء وانتهاء ، وتوقف الاستمرار على نهج واحد
كالانتقال من الشعر الى النثر او عدم استيفاء الحجاز او عدم استيفاء المادة
نفسها بل إن التوريات والعلاقات الصوتية ذات اهمية رمزية [كالذي
يجد في كلمة حضرموت احياء بمعنى الموت فلا يسافر اليها] . بل يغالي

بيرك في هذا فيرى في ترديد حرف مثل « م » معاني ، ويرى في ترديد حرف مثل « ك » معاني أخرى وهكذا سائر الحروف . ثم إن التاريخ نفسه هام في الهداية الى العمل الرمزي ولذلك يتحدث بيرك عن تنقل شيكسبير من مجموعة صور الى اخرى ويحاول ان يقرن ذلك الى نقطة تحول في التاريخ نفسه .

وفي آخر الكتاب ثبت بالمصطلحات التي استعملها بيرك وتفسير لها وقد عمد عمداً الى وضعها حيث وضعها لأنه يرى أن الترتيب المعجمي معكوس فلا بد لك لكي تدرك معاني الكلمات التي تبدأ بالهمزة من إدراك معاني الكلمات التي تبدأ بالحروف المتأخرة ، ولذلك فهو لا يعرف مصطلحاته الا بعد ان يجربها في الاستعمال . ويقول في هذا :

« لقد رأيت في هذا المقام ان ادع للقارئ ان يلتقط ما استطاع التقاطه من معاني المصطلحات ، فأجربتها في الاستعمال لتكشف هي بذاتها عما أردته لها . أي انني اريد لها ان تشف وتوحي وان تزداد دلالة على المعنى كلما كثرت صفحات الكتاب ، ولذلك عمدت الى وضعها في قرائن مختلفة . ومن ثم أخرت التعريفات حتى النهاية لان كل مصطلح حينئذ قد ينكشف لعيني القارئ من خلال معرفته للمصطلحات كلها على ذلك النحو المتدرج » .

وهذا عمل اجأ اليه بيرك كثيراً اي انه يضع معجماً من المصطلحات ويلحقه بكل كتاب من كتبه ليكمل فيه فحوى ذلك الكتاب اذ انه يعتقد ان آراءه ومصطلحاته . وقد وضع في كتابه « التغير والثبات » معجماً يضم كل الأفكار والمبادئ التي استحدثها حتى عام ١٩٣٧ مثل : الهوية . طقوس الولادة الجديدة ، الصلاة الدنيوية ، التجريد . العناقيد . الجوهر . الصور . حياة الخير . مشكلة البشر . المنظور من خلال التباين . ومن هذا ترى ان بعضها رمزي وبعضها مصطلح نقدي وبعضها يعبر عن نظرات اجتماعية ،

ومنها ما هو عام لا يحد بصفة واحدة . وليس لدينا من طريقة نعرض بها هذه المصطلحات او نلخصها وخير ما يستطيعه القارئ ان يرجع اليها مصحوبة بقرائنها في كتبه . ولنمثل على مصطلح واحد منها هو مصطلح « الطائفة » : يقول بيرك :

« ان من يهددهم خطر التعقب والاحراج والمطاردة يردون على هذا الخطر بتكوين تجمع جديد ، ويمدهم تعاونهم بقاعدة جديدة يتمركزون فيها ، ومنها يجسسون على اعدائهم ليسرقوا منهم رموز السلطة المقررة . والطائفة مهددة دائماً بالتقسم السليبي ما دامت تعيش على عناصر الرفض . وقد وضع ترولتش الدور الذي لعبه تعلم القراءة والكتابة في الطائفة لأن الطائفة تفكير « عصبية محدودة » ولا يتم لها التعبير الكامل عن ذاتها إلا حين تنضم اليها مثيلاتها أما انتشار القراءة والكتابة فانه خلق عصبية جديدة ذات تفكير جديد لأن المرء يجمع « عصبية » من خلال القراءة ولو كان افرادها موزعين في كل أرجاء المعمورة وفي كل فترات التاريخ . وقد كان القرن التاسع عشر زائراً بعصب الطائفية من فتي الماديين والروحانيين وكانت هناك ايضاً عصابات النظم العلمية ، وكان الرجل يكيف ذاته بالانتساب الى عصبية او اخرى من تلك العصابات المتعاونة على اهداف غامضة غير محددة »

وبين المصطلحات والامثلة عند بيرك فرق واضح . فمصطلحاته تذهب في التجريد الى حد بعيد حتى انها تعجز عن ان تطيف بالسلوك الادبي او الاجتماعي ، أما امثله فانها دائماً ادبية ، وهي مستمدة من القديم والحديث على السواء .

وكتاب « نزعات نحو التاريخ » مهم كثيراً بتصنيف النزعات ووضع مصطلحات - أو معجم - للدوافع ، أي انه مهم بالمادة الادبية والبلاغية الجدلية ويعتمد في المادة البلاغية الجدلية على بنثام وماركس وبيرس وفيلن

ومالينوسكي . وقد وضع بيرك في الوقت نفسه انه ليس هناك اي تقرير عن الدوافع الا وهو نفسه عمل رمزي ، ولذلك مضى في الكتاب يتحدث كيف ان نظرياته ومصطلحاته تعبر عنه هو ايضاً بطريقة رمزية فقال ان شغفه بالحديث عن البيروقراطية انما يصدر عنه لان فيه ترديداً لاسمه - بيرك - . وعد الفاظاً كثيرة يؤثرها لانها تبدأ بحرف P وقال ان هذا ناجم عن انه كان في نشأته يرى بويطيقا - واولها حرف P - [الشعر] متكأه للرفض بل يراه مرادفاً لمبدأ الرفض . وينبه الى شغفه بكلمة « تحول » وانها تعبير رمزي عن معاني التغير والاثم والموت والشهوة . وهو يؤمن ان اتخاذ تعبير « المنظور من خلال التباين » يرمز الى الخصاص الرمزي بل يرى بيرك ايضاً معاني رمزية في الالقاب التي اسبغها على اطفاله ، ويقول : حقاً ان مثل هذه الامور ترسل اشعاعاتها في اتجاهات عدة ... فنحن نستطيع ان نعتبر المبادئ النقدية رموزاً ... وقد استغل بيرك دوافعه وتجاربه الماضية واعمل فيها النظر المعن فلحظ في « الثبات والتغير » كيف غضب وهو طفل حين سمع ان الاسود من فصيلة القطط لانه كان يظنها انقى واكبر نوعاً من الكلاب ، واتخذ في « فلسفة الشكل الادبي » اسماً لاحدى شخصيات قصصه وكان ذلك الاسم يدكر بكلمة نابية . وهذه حيلة بل خدعة نقدية استعملها بيرك ، اعني انه بالكشف عن المعاني الدقيقة في آثاره وكتاباتهِ يستطيع ان يزاوِل هذا نفسه في آثار غيره دون ان يتهم بمجاوزة الحد ، بل يجد عمله ما يبرره ويقويه . ولا ريب في ان بيرك لا يبرهن على شيء جازماً فهو يوحى ولا يقرر ، ومع الزمن تصبح كشوفه قيمة لانها استبصار ونفاذ في آثار هذا او ذاك من الشعراء والنقاد ولكنها لا تصلح ان تتخذ مقياساً عاماً . ويقول بيرك في الحديث عما وراء دوافعه الذاتية هو من عوامل وتيارات :

«كأنما نحن نبيع للناس ان يسلطوا العيون على المكنونات ليثيروها من مكانتها ... ونحن نؤمن ان آثار كل امرئ يمكن. جلاء مخبأاتها ان اشتملت اخلاصاً في التنظيم ... بل انا لنرضى ان نكشف عن ما فيها اذا تقدم اليها صاحبها وقال لنا انا اتحداكم لان كتاباتي ليست الا محض هراء ببغاوي . وأقول : ان كل شخص يستطيع ان يفتحل الزيف والدعوى في الظاهر . اما في اعماق صدره فليس ثمة مَرَب للكذب لان الفيلسوف او الاديب الغارق في حومة الموضوع لا بد ان تنظيم تعبيره عنه ، ولا بد لتعبيره ذاك من ان يحتقب هذه العمليات النفسية ، ذلك حتم لا مفر منه الا ان كان للاديب جسم من نوع آخر يخالف اجسام الناس الآخرين فان شاء فيلسوف او ناقد مستنير ان يتحدانا وزعم ان ما ينشئه لا يتموج من تحته تيار ، قلنا له رضينا ان ندلك عليه واخذنا في تتبع المعالم والدلالات .»

وما اظن احداً تحدى بيرك في هذه الناحية ولذلك فنحن قد خسرنا البرهان الذي يقنع المتشكك ، وحصلنا على البرهان السلبي الذي يقدمه إحجام المحججين عن التحدي .

٣

في اساليب بيرك اثاره وطرافة ولكن لا يحسن احد ان دراسة الادب من طريق العمل الرمزي حديثة خالصة ، فهي ذات اصول قديمة . فثلاً موقف افلاطون من الشعر وانه يحدث اثرأ سيئاً في الجمهور ، يعتمد في معظمه على العمل الرمزي في ذلك الجمهور . ويقول افلاطون في الجمهورية على لسان سقراط : « في المصائب نشعر بجوع طبيعي ونرغب في ان نتخلص من احزاننا بالبكاء والنواح ، وهذا الشعور الذي قد نضبطه عند المصائب يغذيه الشعراء ويثرونه .» اما ارسطوطاليس فانه مقترح هذا

اللون من النقد ايضاً فقد أكد قيمة العمل في المسرحية ونص في كتاب الشعر على ان « السعادة والشقاء ليسا حالين موجودين معنا وانما هما شكلان من اشكال الفعالية وأن كون المرء خيراً يتمثل في انه يعمل خيراً » وبذلك جعلنا أرسطوطاليس نرى في الشفقة والخوف عملين رمزيين في الجمهور لا حالتين من حالاته ، يستثيرهما العمل الرمزي في المسرحية . وقد شارف كولردج حدود هذا الاتجاه ايضاً حتى ان قصيدتيه « الملاح القديم » و « قبلاي خان » عملان رمزيان كاملان ، ولم يتعد كولردج وقفته عند الحد وربما كان ذلك ناجماً عن بعض كبحة لنفسه عن الايغال فيه الا انه في الحق قد وضع القاعدة النظرية لهذا المذهب حين تحدث عن المجالات العقلية اللاشعورية . وقد لحظ في « محاضرات عن شيكسبير » ان العناوين والمشاهد الاولى في روايات شيكسبير ذات اهمية متميزة ، ولكنه يعزو اهميتها الى الفن الواعي لا الى عمليات اللاشعور . وقد مضى رسكن في هذا الاتجاه شوطاً آخر حين حلل المعاني المستكنة في اسماء الشخصيات عند شيكسبير على نحو مشبه لطريقة بيرك ، وهو يقول في هذه الناحية :

اما عن الاسماء التي يستعملها فإنني سأحدث من بعد حديثاً مسهباً . ولكنني افرح هنا انها مزيج من عدة لغات ، وقد سبق ان استبان معاني ثلاثة منها ؛ فمثلاً : دزديمونه اسم يعني في الاصل « الحظ النعس » وعطيل يعني « الحريص » فيما اعتقد وكل ما في الرواية من نكبات ومآس ناجم من نعته الحريص ، واوفيليا ، معناها « التفتاني في الخدمة » ... اما هاملت فربما اقترن اسمه بكلمة Homely الدالة على الحياة البيتية ، اذ تقوم فكرة المسرحية على الاخلال بواجبات الحياة البيتية وعلاقات الاسرة ؛ واما تاتيانا فانها مشتقة من لفظة تعني « الملكة » ؛ والاسمان بنديك وبياتريس مأخوذان من

لفظتين تعنيان « مبارك وبركة » واياجو ربما كانت مأخوذة من يعقوب [ياجوب] اي الذي يخلف ويعقب .
وهناك ملاحظ مثورة عن العمل الرمزي تنبه لها دارسو الطبيعة الانسانية في الماضي ولندكر بعضها على سبيل التمثيل العابر : لحظ غوته - حسبما يقول اكرمان - ان مواهب النساء محمد بعد الزواج وانجاب الاطفال وهذا مما قد يحمل على الظن بان آثارهن الفنية الان هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية او دوافع الامومة (اي عمل مري) . وفي مطلع هذا القرن أصر برونثير في مقال عنوانه « فلسفة مولير » على ان طرطوف يمثل روح الصراع والتحدي ، كما انه يرمز الى العداء المستعلن « اي انه عمل ورمز معاً » . ولحظ برنارد شو في « جوهر الابسية » ان اقتباس الكاتب من الكتاب المقدس يشير الى عدم ارتياحه لهذه الامور الموشحة بالتوثيق (فهو عمل رفض من خلال المغالاة في القبول والتوثيق) .
ومنذ ان ظهر فرويد اصبحت هذه الملاحظ اموراً عادية مألوفة واخذ المحللون يعنون دائماً بمشكلات العمل الرمزي . فثلا ذهب اريك فروم الى ان المبادئ الدينية والسياسية تعبيرات رمزية عن مبنى الشخصية عند واضعيها وانها تعبير عن الحاجات النفسية في مبنى الشخصية عند من يعتقونها .

وقد سبق ان اهتمى كثير من الكتاب الى بعض الافكار والمبادئ التي يقول بها بيرك . فثلا اهتمى تولستوي في كتابه « ما الفن » الى ما سماه « نزع الملكية سيكولوجياً » وهذا ما سماه بيرك : « تحويل الملكية » يقول تولستوي : « اما في الدين فان الطبقات العليا في العصور الوسطى وجدت نفسها في موقف كالذي كان عليه المثقفون الرومانيون قبل ان تظهر المسيحية اي انهم لم يعودوا يؤمنون بدين الجماهير ولكنهم لم يكن لديهم معتقدات تخلف المعتقدات الكنسية البالية التي كانت قد فقدت

معناها في نفوسهم » . ولدى بيرك ما يسميه « الاحراج والمضايقة »
 وشبه هذه الفكرة قول تولستوي : « ان مبدأ الكنيسة نظام متكامل حتى
 انك لا تستطيع تغييره او تصحيحه الا وتحطمه جملة » . وارفنج بابت
 سبق بيرك في كتاب « روسو والرومانتيكية » الى ان « تحويل الملكية
 نفسياً » يؤدي الى حركات من السلبية والشيطنانية والبيرونية . وتوصل
 رتشاردز الى الكشف عن جانب من العمل الرمزي في بعض الدوافع مع
 ان اهتمامه موجه الى قدرة اللغة على النقل والتوصيل لا على التعبير ؛
 يقول رتشاردز في كتابه « رأي كولردج في الخيال »

ان الاساطير العظيمة ليست اوهاماً بل هي منطوق النفس
 الانسانية كلها وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ولا تأتي على
 كل ما فيها وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها
 من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي
 تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي
 لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى .
 ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتوحد قوانا وينضبط
 نمونا ومن خلالها ايضاً يتزن كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا
 المشعث . وهذه الاساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز في
 الاشياء ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا آناً
 « متمدين » .

واخيراً أشير الى قول لورنس « ان المرء ليسكب ادواءه في الكتب »
 وهي عبارة تشير الى ما يسمى العمل الرمزي في آثار الفنانين على
 مر العصور .

• • •

إن بيرك لا يعتمد في مذهبه الذي اختاره على من سبقه في حقل
 (١٤)

العمل الرمزي باستثناء كولردج وإنما يعتمد في ذلك على مجموعة من الفلاسفة والمفلسين يشبهونه شبيهاً غريباً في منحاهم الشاذ المتفرد : وهؤلاء هم أهم من يستمد منهم :

١ - جرمي بنتام الذي ذكره هازلت في كتابه « روح العصر » وإذا قرأت ما كتبه هازلت عنه وجدته ينطبق على بيرك نفسه - إذا شئت ان تهاجمه لا ان تترفق في الحكم عليه - حتى لتقول انهما يتفقان في المصطلح الفلسفي الشاذ الذي يشتمل على حدة وعلى معنى بعيد يتمنى المرء لو استطاع ان يفقهه . وقد رأينا كيف ان بنتام حاز اعجاب رتشاردز ايضاً ، مثلما حاز اعجاب بيرك الذي يعدّه مؤسساً للدراسة اللغوية الجادة ، ويضعه في كتابه « الثبات والتغير » على مستوى دارون ويقول ان كلاهما قد تقسم في « آلاف من الذوات والنفوس » . غير انه لا يؤمن بمذهب بنتام الذي يرمي الى تجريد اللغة من المجاز للتخلص من الشعر والخطابة ويرى في هذا المذهب رمزاً عن الخصاص . أما المذهب النفعي اللاديني الذي قال به بنتام فان بيرك يعدّه مذهباً دينياً دنيوياً او نوعاً آخر من نظرية « القاعدة الذهبية » . ويعد تحليلات بنتام للكلام وتصنيف أنواعه كشفاً بالغ القيمة مفيداً ان أنت حذفته منه فكرة التخلص من المجاز . ويصرح في كتاب « النزعات » بأن « خير ما في بنتام وماركس وفيلن هو الهزلية الرفيعة » ويعزو الى بنتام التفضل في تجريد الامور من الحواشي والمبالغات ، حتى ان كثيراً من المتطفلين لم يصنعوا شيئاً سوى التحلق حول مائذته العبقريّة . ويستغل بيرك آراء بنتام في كتابه « نحو الدوافع » عدة مرات ، غير انه في الكتاب ذاته ينصب لتجريد نفسه بعض آرائه التي يجرد فيها آراء الناس من الحوشي والتافه والمغرق ويصف آراء بنتام بأنها « رمز خصاء لرجل عازب » ويفسر تلك الآراء تفسيراً رمزياً مستمداً من بنتام نفسه ، ويقول ان تلك الآراء منبثقة من طفولة بنتام الذي كان يخاف الاشباح خوفاً شاذاً فلما كبر أصبح يخاف « عملية التخيل » في اللغة .

٢ - كولردج : وبينه وبين بيرك شبه قوي جداً ولا يستطيع احد

ان يقرأ كتابات كولردج وبخاصة «السيرة الادبية» دون ان يفتن الى هذه المشابه في الافكار والاساليب وفي الشذوذات أيضاً وقد أعجب بيرك بكولردج وكتاباته من حيث هما دراسة للعمل الرمزي ولذلك فان نواة مقالته «فلسفة الشكل الادبي» انما هي تحليل لقصيدة «الملاح القديم» كما أن احساس كولردج بدقائق الجرس جعله يقتبسه كثيراً لاثبات فكرته عن موسيقية الشعر ، كما ان اهتمام كولردج بالتواحي اللغوية جعل بيرك يكثر من اقتباس آرائه . وقد عدّه بيرك بين «أعظم التقاد في أدب العالم» . وهو في نظره يقف على التقبض من بنّام ، لانه لا يحيط من قيم الامور أو يعمد الى اظهار ما فيها من زيف وانما يتجه الى الرفع من شأنها ، ويرى في المصالح المادية خطوة أولية نحو المصالح العلوية . وقد ذكر بيرك في احدى مقالاته بأنه بعد كلمة عن طريقة كولردج ولكن تلك الكلمة لم تر النور ، فيما يبدو ، أو لعلها دخلت في غمار المحاضرات التي ألقاها عن كولردج في صيف ١٩٣٨ بجامعة شيكاغو . وقد نبه في تلك المحاضرات الى ما في موضوعه من مشكلات والى ما يمكن ان يمينه من يترس به من ثمرات ، فقال :

أحاول في هذه الآونة ان اقوم بتحليل لكتابات كولردج لابرز فيها العمل الرمزي ولكن فكره المعقد يجعل عملية الفرز والتصنيف عسرة ... غير أن هذه المحاولة تستأهل ما يبذل فيها من جهد لأن من يحاولها يستطيع ان يستغل أمرين هامين : الاول : ان كولردج كان كثير التقييد فخلف لنا سجلا كاملا يعين على دراسة وكان يستعمل نفس الصور في قصائده ونقده الادبي ورسائله السياسية والدينية ورسائله الاخوانية ومحاضراته وتقييداته التأملية . ومن ثم كانت لدينا جسور نتقل عليها من مجال الى آخر لان الصورة لديه تمكنتنا من أن

ندرك نفسيته عن طريق موضوعي او تشريحي . واما الثاني :
فان لديه مع ذلك الفكر المعقد تيسيراً يسهل الدراسة ، وأنا
أشير بهذا الى ادمانه المكيفات .

ولم يكن الحلث عن كولردج احب الموضوعات الى بيرك فحسب ،
بل كان هو الراهة التي ينضوي تحتها . ولذلك اعتبر كولردج خالقاً
موجداً للسريالية ، في مقال كتبه عن هذا المذهب ، وذهب الى ان قصيدة
« قبلاي خان » أبرز اثر سريالي ، وإلى ان تفرقة كولردج بين الخيال
والوهم هي أساس ذلك المذهب ، وأكد أن بدعة كيركجورد وكافكا
يجب ان تسمى بدعة كولردج . وفي مقاله « مشكلة القيمة الذاتية » تناول
التهمة التي يرددها الارسطوطاليسيون المحدثون من النقاد ضد خصومهم
حين يصفونهم بأنهم كولردجيون اي افلاطونيون اي ينظرون الى الشعر
بطريقة استنتاجية لا استقرائية — تناول بيرك هذا الاتهام فوقف في صفه
وقال ان الارسطوطاليسيين المحدثين في أحسن احوالهم النقدية وأقيم
دراساتهم ، كولردجيون في حقيقتهم .

٣ - ثورشتين فبلن الاميركي الوحيد بين هؤلاء الثلاثة . ويستقل بيرك
عن رتشاردز في الاعتماد على هذا المفكر . إلا ان اثر فبلن فيما يبدو آخذ
بالتلاشي ، إذ يعتمد بيرك في « الثبات والتغير » على مبدأ فبلن : « العجز
المدرّب ، اعتماداً قوياً ويتخذ المجاز الذي يفهم الاشياء من خلاله ويمط
فيه حتى يجعل منه ظاهرة اجتماعية وسيكولوجية وادبية كالذي يسميه
الجشطالتيون « الجشطالت الرديء » . ولفبلن نظرية اقتصادية عبر عنها
بكتابه « نظرية الطبقة الفارغة » وهي نظرية جعلته موضع التقدير الكثير
إلا من الاقتصاديين انفسهم ، ويقف بيرك ايضاً من هذا الكتاب في صف
الاقتصاديين ، فلا يقول فيه ما يقوله الآخرون « انه أعظم اسهام في
ميدان الفكر » . ويفضل على النظرية السابقة نظرية اخرى لفبلن هي :

« نظرية العمل » ، ويرى فيها خير تحليل لفلسفة الرأسمالية . وبفيد بيرك من مبادئ أخرى لفيلن ويستغلها في كتابه « الثبات والتغير » وبخاصة فكرة فيلن التي ترمي الى رفض الثنوية المانوية ووضع الغرائز المتعارضة في مكانها ثم يقل اعتماد بيرك على فيلن في « نزعات نحو التاريخ » إلا انه يلحظ ان فيلن يمثل « الهزلية الرفيعة » مثل ماركس وبنثام ، ويقتبس مصطلحه « العجز المرتب » ويحوله الى ما يسميه « التباين المرتب » . ويعود في « فلسفة الشكل الادبي » فيكثر الاقتباس من فيلن الا انه لا يقتبس منه الا آراء في الميدان الاجتماعي ، ولم يعد فيلن في نظر بيرك ناقداً مجازياً لكل حضارتنا ، ثم يسكت عنه في « نحو الدوافع » فلا يشير اليه ابداً .

٤ - ٥ : وهناك اثنان من المفكرين اعتمد عليهما بيرك بعض اعتماد وهما ستوارت مل وبيرس ، وبينهما وبين بيرك بعض المشابهة . وقد اشار بلاكور الى شبه بيرك بالثاني في تفرد التأمل الفكري عند كليهما ، لا في المصطلح .

وبالجملة : استمد بيرك من كثير من المفكرين . وهو من تلك القلة التي افادت في النقد من كتاب لفجوي « السلسلة العظمى للحدوث » ، كما انه افساد جيمس ودبوي وبرغسون ومن عدد غيرهم من المحدثين . ولا تتجاوز استفادته من احدهم - احياناً - اخذ فكرة او اثنتين يجمع بينهما بيرك مهاجماً أو منتقصاً ، واخيراً كان ارسطوطاليس في آخر كتبه هو المؤثر الاكبر في فكره ، فهو استاذ الذي اعترف له بتلك الاستاذية ولم يعترف بها لأحد قبله .

* * *

اولئك هم الذين أثروا في بيرك فمن هم الذين تأثروا به في النقد المعاصر ؟ تستطيع القول انه مثل رتشاردز ذو اثر شامل - على الاقل

في اميركة - اما الرجال الذين يعملون متأثرين به من الاميركيين فهم بلاكمور ومالكولم كولي وفرنسيس فرغسون وهاري سلوشور . وقد تحدثنا من قبل عن علاقة الاول به . اما كولي فانه لم ينشر كتاباً في النقد ولكنه يزعم اصدار كتاب عن الادب الاميركي من مجموعة من المقالات ظهرت في المجلات ويبدو ان الكتاب سيكون هاماً ضخماً . اما القطع التي نشرها في المجلات خلال الحقتين الماضيتين فقد افاد فيها كثيراً من مبادئ بيرك واصطلاحاته واستطلاعاته ، وحوّلها الى ما يفيد في غاياته وبسطها بعض التبسيط وطبقها على ادباء لم يعن بهم بيرك . كما ان الدراسات التمهيدية التي قام بها عن همنجوي وفولكنر لأحدى دور النشر تعد دراسات من الطراز الاول في مجال العمل الرمزي ، وهما اول فحص جاد يطبق على كل من الادبيين المذكورين .

واما فرغسون فهو ايضاً مثل كولي ، مشغول في هذه الايام بكتابة اول كتاب له في النقد بعد سنوات كثيرة قضاها وهو ينشر في المجلات غير انه تأثر بأراء بيرك اخيراً وتحول بهذه الاراء لخدمة غاياته . فثلاً تناول مصطلح « ناقد مسرحي » وحط منه حتى اصبح يعني مراجعاً شبه متعلم يراجع الروايات ويكتب عنها للجرائد الا ان فرغسون امضى حقتين وهو ناقد مسرحي اصيل ، ناقد للادب المسرحي وللممثل ، وهو خير ناقد لهذين في اميركة . ولنقده ثلاثة اتجاهات الاول : مبدأ جمالي اخلاقي يرى الفن غاية فهو - اي الفن - لا يهتم بالعلاقات الخارجية وهو شيء يستساغ ويقاس وينظم وهذا المبدأ مستمد من الكلاسيكيين المحدثين وذوي النزعة الانسانية المحدثّة ومن نقاد اتباعيين مثل ماريتان وبندا وفرناندز وبابت واليوت ومن كلاسيكيين قداماء مثل دانتي . وبهذا المبدأ كشف فرغسون عن زيف الزائفين وفجاجة غير الناضجين من يوجين اونيل حتى سلدن ردمان ، (يرى فرغسون ان المحدثين يمسخون الروح ويمحطون

الخلق ولكن هذه النظرة التحقيرية لم تحل بينه وبين تقدير ادباء غير كلاسيكيين مثل لورنس . الثاني : اتجاه مستمد من الدراما الاغريقية الشعائرية كما فسرهما ارسطوطاليس ، وبلغ بها سوفوكليس درجة الكمال في « اوديب الملك » ، وهو يطبق هذا الاتجاه على الدراما الحديثة الرصينة من ايسن وتشيوخوف حتى لوركا وكوكتو . الثالث : تطبيق الاتجاه الثاني الدرامي على الادب غير الدرامي وهذا اتجاه قد عبّر عنه بمجلة « الكلب والنفير » عدد تموز - ايلول ١٩٣٣ عندما راجع كتاباً لبولسلافسكي عنوانه « التمثيل : اول دروس ستة » فاقترح اتخاذ المقاييس الدرامية لدراسة الشعر الغنائي . ثم طبق هذا المبدأ في عدد آخر من تلك المجلة خاص بدراسة جيمس ، حين تناول دراسة العناصر المسرحية في قصيدة « القعب الذهبي » . وهذا الاتجاه هو الذي ربط بين فرغسون وبيرك ، وبما ان بيرك انتهى في مذهبه الى تحكيم النقد المسرحي وإلى العناصر المسرحية الخمسة فقد استمد فرغسون كثيراً من مبادئه مثل فكرة الثالوث المكون من « الغاية والعاطفة والادراك » وهي المراحل الثلاث الكبرى في الدراما الشعائرية ، وجعلها فرغسون حجر الزاوية في نقده . وراجع فرغسون ايضاً كتاب « نحو الدوافع » وكانت خير مراجعة له ، وفيها اعلن من خلال الثناء عن اتفاقهما في كثير من الامور واختلافهما في مجالات محدودة . وبما خالفه فيه موقفه من الواقعية في روايات القرون الوسطى ، فقد استخف بيرك بهذه الواقعية بوحى من نظراته العقلانية الخالصة . ويزمّع فرغسون اصدار كتاب في النقد ، اتيح لي قراءة بعض فصوله المخطوطة ومنها فصل ظهر بمجلة كينيون ربيع ١٩٤٧ ويشمل الكتاب دراسة للمسرحية بعد شيكسبير من حيث هي تطور جزئي لمبدأ « الغاية » او « العاطفة » او « الادراك » لا من حيث هي شعائرية كما كانت في حال سوفوكليس ، وتشهد هذه الدراسة على انه سيكون للكتاب شأن ادبي هام .

وأكثر من ذكرتهم تأثراً ببيرك واستمداداً لآرائه هو هاري سلوخور ، فقد جمع هذا الناقد بين آراء ماركس وفرويد والجشطلية مثلما جمع بيرك بين التكامل الاجتماعي النفسي ، الا ان سلوخور يتكئ أكثر من بيرك على الماركسية والموروث الفلسفي الألماني . وقبل ان يصدر بالانجليزية كتابه الاول بعنوان : « ثلاث طرق امام الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man سنة ١٩٣٧ (أصدر بالالمانية اول كتاب له بعنوان رتشارد ديمل ولكني لم اقرأه) كان قد اطلع على مصطلح بيرك ووجد فيه معواناً على التعبير عن افكاره . وقد ظهر الكتاب مصدراً بكلمة من بيرك وهو ينم عن كثير من مصطلحات بيرك ومبادئه واستطلاعاته ومقتبسات منه . الا ان سلوخور يتجه فيه الى ابراز دور القصة الطويلة في التعبير عن « ايدولوجيات » فلسفية ، وهذا يخالف اتجاه بيرك الى ابراز العمل الرمزي الفردي . ويعتمد سلوخور على ثالث مكون من الشيوعية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاجتماعية ثم يسمي هذا الثالث : الوجدانية والثنوية والجدلية بل يسميه احياناً الاب والابن والروح القدس . اما الكتاب الثاني الذي اصدره سلوخور فعنوانه « قصة يوسف لثوماس مان » (١٩٣٨) وهو يشبه مؤلفات بيرك في انه تحليل مطول لأثر فني مفرد معقد وتحليله على غير صعيد واحد وترجمته الى معجمات متعددة ، غير ان سلوخور لا يفارق فيه النص على الايدولوجية الجماعية ، وأكثر كتبه طموحاً هو ثالثها وعنوانه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost (١٩٤٥) وهو محاولة للنظر في كل الادب المعاصر بدلاً من دراسة بضعة نصوص تفصيلاً . وفي الكتاب بصر نافذ ولكن استطلاعات المؤلف غير متكاملة لان الميدان الذي يجوبه رحب مترامي الاطراف كما ان معالجته للاميركيين المعاصرين ضعيفة فهو يضع البرازين من امثال شتاينبك الى جانب مارلو ومان والثقلاء المحوفين مثل ولف

الى جانب كافكا وريلكه وربما نزع الى التهوين من شأن ادباء كبار امثال همنجوي وفولكنر ، ومن ثم كان كتابه في جملة مخبياً للآمال . غير ان توسيعه وتطبيقه لاصطلاحات بيرك ، في مجال مغاير ، يدل على سداد وتوفيق وهو على وجه العموم مطلع جيد الادراك ذو اسلوب ومنهج مرسوم ، ولديه من العدة ما يعينه على ان يبلغ شأواً طيباً اذا هو تخلى عن النظرة العامة العابرة وذهب يعمق نظرتة في الاغوار

وهناك شخص لعله آخر من يقدر فيه التأثير بآراء بيرك ، وهو ايفور ونترز الذي كان من اقدم من استمدوا من آراء بيرك وطبقوها ، وقد اشار ونترز الى هذا في كتابه الاول « البدائية والانحطاط » الذي ظهر عام ١٩٣٧ ، فقال في فاتحة الكتاب بنغمته الفذة المميزة :

استعملت مصطلح بيرك حيث وجدت الى ذلك سيلا واعترفت بذلك لكي اتجنب تكثير المصطلحات . وقد بدأت تحليلات الامور البلاغية في نفس التاريخ الذي بدأ فيه بيرك غير اني تخلت عن هذا الاتجاه ، واستمر هو فيه ، لاني لم أكن اراه اتجهاً مشمراً . ثم عدت الى هذا النهج حين استكشفت سرّ القيمة البلاغية وإمكان خلق مبادئ جمالية تقوم على مثل هذا التحليل . والفرق بيني وبين بيرك اني نجحت في هذا السبيل وأخفقت هو ، وسيجد القارئ في كتابي هذا صورة النزاع القائم بيننا .

ومضى ونترز في هذا الكتاب يفيد من مصطلح بيرك الموجود في كتابه « مقولة مضادة » وكان اشد المصطلحات اجتذاباً له هو « التقديم الكيفي » المستعمل للدلالة على نوع من المبنى الشعري ولكن اقتباس المصطلح وطرح الافكار التي يعبر عنها محاولة مقضي عليها بالانحفاق ، ولذلك كف عنها ونترز وخلق لنفسه معجماً آخر .

ولقد أقر ونترز بدينه لبيرك وهو ينازعه ويخاصمه ومع ذلك فانه أكرم خلقاً من بعض النقاد الآخرين - أمثال ادموند ولسن وفيليب راو - الذين استمدوا مبادئ بيرك ولم يعترفوا له بالفضل . وهناك كثيرون من الشعراء والنقاد بالإنجليزية منهم فرنسيس سكارف وكريستوفر هل يعرفون آثار بيرك أو اهتموا مستقلين الى كثير من مبادئ العمل الرمزي التي اهتمت اليها . ويكاد كل ناقد في أميركة ان يكون متأثراً به ، فاستمد منه رانسوم وتيت ، ورن وبروكس واثنا عليه ثناء جزيل بينا كانوا يخالفونه في الاتجاه كما ان بيرك اعتمد على استطلاعاتهم ومدحهم واشتبك مع رانسوم من بينهم في جدل أدبي مسهب طويل . ولما درس ورن قصيدة « الملاح القديم » استفاد من آراء بيرك في هذه القصيدة ومن المبنى العام لطريقته بينا نازعه بشدة حول آرائه في تناول كولردج للمكيفات ومشكلاته الزوجية . وقد راجع بيرك كتاب ورن هذا في مقال نشره بمجلة شعر في نيسان ١٩٤٧ فأثنى على دراسة ورن وقال انها ذات « قيمة فذة » ثم ذهب يقاوم الآراء المخالفة فيها متجهاً الاتجاه « الشخصي » الذي عابه عليه ورن في مقاله ملحقاً عليه أكثر من ذي قبل واصلاً به كل كتابات كولردج الاخرى .

وهناك راندل جزل وقد كتب دراسة تحليلية واحدة - على الاقل - تحمل طابع بيرك ، وعنوانها « التغير في النزعات والبلاغة في شعر أودن » ونشرها في المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٤١ وصرح في فاتحتها قائلاً : « لقد استعرت عدة اصطلاحات من كتاب بالغ الجودة أعني كتاب « نزعات نحو التاريخ » لكنث بيرك ، وأحب ان اعترف بذلك في هذا المقام » . وقد طبق جزل تلك الاصطلاحات بلباقة في الكشف عن العمل الرمزي والبلاغي في شعر أودن . كما ان دلمور شفارتز وعدداً من الشعراء الشبان أقادوا من بيرك في نقدهم ، واستغلت موريل روكيزر مبادئه في شعرها

واعترفت بان قصيدتها « النكباء » استمدت بعض مادتها من كتاب « نزعات » . أما هريبرت ملر فانه من اشدّهم اتكاء على مبادئ بيرك في كتابه « القصص الحديث » وفي كتابه « العلم والنقد » بل يعتمد عليه أكثر من اعتماده على آراء رتشاردز ومبادئه ، ويصف بيرك بقوله : « لعله أحد ناقد في اميركة اليوم » . ويستطيع القارئ ان يتمثل مدى تأثير بيرك في اميركة اذا طالع كتب مختلف النقاد ووجد كيف يعترفون بالفضل له ، على نحو أو آخر . وفي القائمة عدا من ذكرنا اسماءهم . فيليب ويلرايت ونيوتن آرفن وآرثر ميزر وليونل ترلنج ودافيد ديشز وجون سويني وجوزف وارن بيتش ورالف السون ومورتن دوين زابل وكثير غيرهم .

أما النقد الذي ووجه به جهد بيرك نفسه فيدل على حقيقة محزنة . كما هو الامر في حال رتشاردز لان كثيراً من الذين أفادوا منه وتأثروا به هاجموه بعنف ، وقد كان له شرف تلقي الهجوم ممن تخصصوا في الهجوم على خير النقاد المعاصرين - ومن هؤلاء الذين وقفوا همتهم على هذه الناحية هنري بير والفرد كازين ودونالد آدمز ومن لف لفهم . وأشدّهم مرارة في هجومه هو سدي هوك في مقال نشره بمجلة بارتزان ، فقد وصف بيرك بانه « يقدم العذر دون اخطاء ستالين وانه رجل ضعيف ذو موبة صغيرة » . وردّ عليه بيرك في عدد كانون الثاني ١٩٣٨ من تلك المجلة وقصر همه على اقتباس الفصول التي شوهاها هوك فرد عليه هوك في العدد نفسه مشيراً الى ان التشويه في هذا المقام كان امراً لازماً . ويناقض هؤلاء دارسون يتعاطفون مع بيرك كتبوا عنه سلسلة من الدراسات الجيدة منهم غورهام منسون واوستن ورن ووضع هـ . ب . باركس في مصاف جيمس وديوي ونيقشه وبرغسون واليوت وقال آخر : من الشاق ان يحيط المرء في مقال صغير بذلك الشمول في كتابات بيرك .

وبين هذين الطرفين نقاد لم يفلح أحد منهم في أن يتجاوز التعليق على مظهر واحد في كتاب من كتب بيرك كأن يكون المراجع سمائياً أو لغوياً أو نفسياً أو فيلسوفاً أو ناقداً أو عالماً اجتماعياً أو مراجعاً بسيطاً حائراً ، فهو يختار المظهر الذي يناسبه في مؤلف بيرك وييدي فيه رأياً .

٤

كل السرّ في اختلاف المراجعين والناشرين حول الميدان الذي يعمل فيه بيرك يكمن في أنه لا ميدان له ، حتى لقد تسمع في الزمات الأخيرة من يرددون القول بأنه ليس ناقداً ادبياً وإنما هو عالم سمائتي أو نفساني اجتماعي أو فيلسوف وأدق من هذا ان يقال : انه ليس ناقداً ادبياً فحسب وإنما هو هذا الناقد والسمائتي والنفساني الاجتماعي والفيلسوف وغير ذلك ، وقد أبان في بعض مقالاته كيف ان ميداناً واحداً ليس كفاء بمشكلة التركيب العامة التي تتضافر فيها جهود شتى الميادين ، اذ يقول :

ولو ان امرأ قدم « تركيباً » يؤلف به بين الميادين التي تشملها الانظمة المتنوعة ، فأى الانظمة تلك كفاء بتقويم ذلك التركيب ؟ إن كل نصص يكتسب قيمته من توجهه نحو التنوع فكيف يمكن لنا ان نحكم تخصصاً واحداً ليعكس لنا « توحداً » بين المتنوعات او لنضع الامر وضعاً آخر فنقول : لو أراد امرؤ ان يكتب عن التواشج بين عشرة تخصصات ، لكان يكتب عن شيء يقع خارج نطاقها جميعاً .

ولقد كانت الغاية القصوى في نقد بيرك هي ذلك التأليف التركيبي لكل نظام او مجموعة من المعرفة يمكنها ان تلقي ضوءاً على الادب ، وجمعها معاً في اطار نقدي متناسب . وقد وقف بيرك يقاوم كل نظرة محافظة او متدبنة تنادي باقصاء هذه الأداة النقدية او تلك وتقول انها « نائية » غير ملائمة ، حتى قال : « إن المثل الاعلى من النقد حسب ما

اعتقده هو استغلال كل ما يمكن استغلاله . وكتب يدافع عن استغلال معلومات من سيرة الشاعر لفهم شعره فقال : « يجب علينا ان نستغل كل معرفة نستطيع الحصول عليها » ومضى يوضح هذا الرأي فقال :

النقد لعبة وهي خير ما يمكن ان يُشهد حين يقصر المرء نفسه على الوحدة الفنية ويتحدث عنها وعن حركاتها مثلما يتحدث المذيع عن لعبة الكرة او مشهد المصارعة . وانا اقر بان هذه الاصطلاحات الخارجية قد تتدخل في اتساق النقد نفسه من حيث هو لعبة بالمعنى المتقدم . غير ان التحليل اللغوي قد هبأ امكانات جديدة للربط بين النتاج والمنتج ، ولهذا كله اثره في امور الحضارة والسلوك بعامة حتى اننا يجب الا نسمح للعرف النقدي او للمثل العليا في النقد بان تتدخل في تطورها .

ويرى بيرك ان الزند الحديث شيء يشبه العلم الذي كان قبل عهد يكون حسب وصفه تين في كتابه « تاريخ الادب الانجليزي » اذ يقول : ما دام العلم قد قصر جهوده على ارضاء حب الاستطلاع وفتح آفاق جديدة من التأمّل فانه كان في مقدوره في اي لحظة ان يتحول الى تجريد ميتافيزيقي ، وكان يكفيه ان يتجاوز التجربة : فتجاوزها وتعلق بالكلمات الكبرى والماهيات واشتقاق الجزئي من الكلي والعلية الكبرى ، فلم يعد بحاجة الى براهين كاملة بل اصبحت تغنيه انصاف البراهين ولم يعد في اساسه بهم باقامة حقيقة وانما بهم بالحصول على رأي .

ومضى بيرك يحاول مثل يكون ان ينشئ تكاملا بين فروع المعرفة الانسانية ليخلق من ذلك كياناً نقدياً فعلا يمكن الافادة منه في التطبيق . وفي سياق تلك المحاولة سلط السيكلوجيا على الادب فاكتشف انه لا بد له

من التوفيق بين المدارس السيكولوجية المتصارعة وتر
سيكولوجية ثابتة فتبين له انه لا بد من ان يخلق تكاملاً
الاجتماع ثم يولف بين السيكولوجيا وعلم الاجتماع فيما يسهل
الاجتماعية ، ثم يضيف الى هذا التركيب اللغويات والسمات
النهاية الفلسفات واللاهوتيات وفي النهاية يسلط هذا التر
قصيدة من القصائد . وكانت غايته التي عبر عنها في
والتغير ، هي : ان يدل على علاقة تكاملية قائمة بين
المتنوعة التي يظنها الناس منعزلة بعضها عن بعض « . و
في محاولة بيرك ، مهمته الضرورية في التوفيق بين ماركس
الاقتصاد وعلم النفس ولذلك قدم لنا « نظرية للعمليات الثا
والعمليات الاقتصادية » او اقترح التوفيق بين ماركس و
مبدأ سماه « رموز التسلط » او عد مكيافلي وهوبز
وماركس وفيلن « اعظم مكونين لتحليل النفسي الاقتصادي
وقد استمد بيرك من الماركسية كثيراً في كتبه بينما ك
الميكانيكية في كتابه « مقولة منادة » ويتجه كل تحليله
الاقبلا . وهو يرى في ماركس « درامياً ، عظيماً و
استطاع ان يكتب « البيان الشيوعي » ، تلك « القطعة
استمد بيرك ايضاً بحماسة من مدارس اجتماعية اخرى فأف
اشبنجلز التشاؤمية ومن علم النفس الاجتماعي الفلسفي كما
هربرت ميد

اما علم النفس عند بيرك فيتجه الى الوجهة التكاملية
من نوع ما يسميه ريتشاردز « وسطي » ، ومن اهم ا
النفسي شرط أن لا يكون فردياً خالصاً بل بما يصطبغ
لان اصحاب الاتجاه الفردي يخطئون في طريقة النص

وقد اخذ بيرك قدراً كبيراً من النظرية الفرويدية والمصطلح الفرويدي منذ اول كتاب اصدره واتخذ المصطلحات الفرويدية مصطلحات ثابتة للمبادئ النقدية مثل « التعويض » و « النقل » و « الضبط » كما انه كتب مقالين طويلين في تبيان قيمة التحليل النفسي احدهما في « الثبات والتغير » والثاني في « فلسفة الشكل الادبي » ويحاول المقال الاول ان « يجعل » من المعالجة النفسية نوعاً من « التحول » بالفرد عن حالته الراهنة ؛ ويحاول الثاني ان يطبق النظرية على الادب اي انه يبين للقارىء « الى اي حد يستطيع الناقد الادبي ان يستفيد من فرويد وما للذي يجب ان يضيفه من مادة ليست موجودة عند فرويد » . وينتهي بيرك في هذا المقال الى القول بأن آليات الحلم من مثل « التركيز » و « النقل المكاني » هي نفس الآليات التي تم في الشعر ، ويتخذ منها مفاتيح في التحليل الشعري ، ويقول ان علم التحليل النفسي ذو قيمة بالغة في تحليل « القصيدة » من حيث هي حلم . بل يعد اكثر من ذلك فيقول :

ارى اننا في سبيل تحقيق غايات النقد الادبي محتاجون الى ما هو اكثر من البناء الذي اقامه فرويد ، اولاً : لاقامة التناسب بدلاً من الانحياز الى ناحية وثانياً لايحاد الرمز الامومي في مقابل الرمز الابوي الذي يؤكد فرويد وثالثاً لنرى في القصيدة صلاة ومخططاً وهو شيء زائد على كونها عملاً حلياً .

وفي ميدان التحليل النفسي لا يقف بيرك عند حد الافادة من فرويد بل يستمد من تلامذته المنشقين عنه مثل يونج وادلر ومكدوجل ورفرز وشكل ورائك . ويخالف الاثنين الاخيرين فيفضل التداعي الحر عند فرويد على ما يسميه شكل تعسفاً « سطور الحلم » ويرفض فكرة رائك عن مبدأ « رغبة الموت » ويفضل عليها فكرة « الموت والولادة الجديدة » في فهمه للفن . وهو في الوقت نفسه يعتقد ان فرويد مثل ماركس

جبار شاعر تراجيدي عظيم يستحق من الانسانية الاحترام الخالد لعمق خياله ومهارته المنهجية ، ولانه عن طريق خياله ومهارته قد وضعنا وجهاً لوجه امام التيارات الخفية .

كذلك يفيد بيرك من المذهب الجشطالتي ، مع انه يرى في آثار علماء هذا المذهب امتداداً للمذهب السلوكيين أمثال واتسن وبافلوف ، لا انها مفارقة لمذهب السلوكيين وخروج عليه ، ومن ثم فهو أقرب الى التجريبيين من الجشطالتيين مثل كوهلر وكوفكا بعيد من النظريين مثل تايير . وقد كانت محاولاته في خلق التكامل بين فروع السيكولوجيا تنقلا بين معجم السلوكيين والجشطالتيين والفرويديين وترجمة من هذا المذهب الى ذلك ليوجد بين المصطلحات اتفاقاً . وتستطيع ان تقول ان مذهبه النفسي جشطالتي في هيكله العام مع اضافات كثيرة مستمدة من فرويد . وقد أفاد في الوقت نفسه من شتى فروع السيكولوجيا واستعان بنظرية يانوش في « الصور اليدية » وتجارب شرنغتون على الحيوانات وتجارب باجت في عالم الاطفال ، وقد اطلع على كتاب لهذا الاخير عنوانه « اللغة والفكر عند الطفل » وكان يعده بالغ الأهمية .

وكانت روحه النقدية أقوى فيما يستمدة من اصحاب النظريات اللغوية وإن نزع ايضاً في هذا الميدان الى خلق التكامل بين عدة مذاهب . غير ان هناك نظرية لغوية واحدة تقبلها دون نقد . وهي التي تقول ان الاشارات هي اصل الكلام - نظرية نادى بها سير رتشارد باجت فحولها بيرك الى القول بان الاشارات هي جوهر الكلام . واستغلها أول مرة في كتاب « نزعات » . وقد هاجمته مارغريت شلوش وبعض فقهاء اللغة لانه أخذ بنظرية لا تفرق شيئاً عن « المثل الافلاطونية » ولا تحقق غاية منها فدافع بيرك عن نظرية باجت هذه في « فلسفة الشكل الأدبي » وقال انها ليست نظرية في فقه اللغة بل نظرية في فن الشعر .

أما السمانيات الحديثة فان بيرك لم يطف بها إلا لماساً وقد كتب في « فلسفة الشكل الادبي » مقالا بعنوان « المعنى السماني والشعري » فوضع فيه ان ميدان السمانيات قاحل لا يحتوي على مصطلح « توفيقى » . ويرى بيرك ان مثله الاعلى كالمثل الاعلى عند السمانيين هو « تطهير الحرب » ولكنه يحقق هذه الغاية بالتفتيش عن « مصطلحات تفصح عن المواقف التي قد ينشأ عندها الغموض » لا بتقصي المصطلحات التي تتجنب الغموض كما يفعلون هم . وقد قال في « نحو الدوافع » - وهو كتاب كتب في سنوات الحرب - :

وهكذا قد يتوجه فكر المرء نحو « تطهير الحرب » لا من اجل ان تستأصل الحرب من كل نظام تكن فيه الدوافع نحو العراك - كما هو حال نظام الانسان نفسه - بل من اجل ان ترهف الحرب الى حد ان تصبح سلاماً ، هو السلام الحق لا ما نسميه اليوم سلاماً .

ويستمد بيرك ايضاً عدداً من المبادئ والاستطلاعات من مدرستين سمانيتين هما مدرسة كورزبسكي واتباعه ومدرسة كرناي وهوريس وان لم يسلم لعلماء هاتين المدرستين بكل آرائهم . غير انه اذا استمد من أوغدن ورتشاردز أخذ آراءهما بكل تسليم ، وعلى النقيض من ذلك موقفه من ثورمان آرنولد وستوارت تشيز فانه يهاجمهما بعنف ويأبى ان يسلم لهما برأي . اللهم الا مرة واحدة اثني فيها على ثورمان لفرقتهم بين « الحكومة السياسية » و « حكومة العمل » .

وفي الايام الاخيرة اضاف بيرك الى هذا « المركب » المؤلف من العلوم الاجتماعية والنفسية واللغوية والسمانية وبعض العلم الطبيعي والبيولوجي - اضاف شيئاً من الفلسفات واللاهوتيات . وقد كان في البدء بعيداً عن نطاق الفلسفة حتى انه يستعمل صور « المساومة » في « نحو الدوافع » اثناء

حديثه عن الفلاسفة فيقول : « هذه نقطة تستحق المساواة فيها والمماكسة ان شئت ان تساوم او تماكس لانك ان مررت بها عابراً دون ان تثير التساؤل من حولها فانك تتيح لك كانت فرصة كبيرة » . ويبدو ان بيرك « اصفق » في هذه المساومة اخيراً وتنازل عن تأييه واخذ يستمد كثيراً من توما الاكوييني واوغسطين ومن عدد آخر من القديسين ومن الفلاسفة ابتداء من افلاطون وارسطو حتى نيتشه وبرغسون وسانتيانا وكوتن لنفسه فلسفة ميتافيزيقية ، حددها بمصطلح وضعي كان من قبل ينكره . كما اتخذ لنفسه نوعاً من اللاهوت استغل فيه المصطلحات التي تدور حول الالهية لا حول الآلهة لأن الآلهة في رأيه « اسماء للدوافع او لمجموعات من الدوافع » يشترك فيها جماعة من الناس ولكل انسان ان يعبد الله « حسب المجاز الذي يناسبه » وفي الجملة فان بيرك قد اتخذ آلهته من المجازات والاصطلاحات والكلمات ، حتى انه حين يشير الى الكتاب المقدس فانه يعني « المعجم » .

وهناك فكرة واحدة حقق فيها بيرك التكامل التام من بين هذه الاتجاهات جميعاً وتلك هي فكرته في « المسرحية » وهي ناجمة من كل اثر سابق ومن كل الاساليب والطرق التي نشبت فيها من قبل . وقد كتب في « المصطلحات الخمسة الكبرى » يقول « ان « المسرحية » اصطلاح ليس من وضعنا وكل ما ندعيه لانفسنا اننا نظرنا الى المسألة بشيء من الاستغراب اكثر من ذي قبل حتى طلع التأمل ببعض الثمرات . وبدلاً من ان نقول « الحياة رواية مسرحها هذا الكون » ونغضي عن هذا القول عابرين وقفنا عنده نتأمله طويلاً ، تأملاً شاقاً مضنياً » . وان من يقرأ كتب بيرك بالترتيب يجد فكرة « المسرحية » قد تطورت عنده بالتدريج ، من مبادئ معينة ، إذ بدأ بيرك يرى ان هناك انقساماً دائماً في المبادئ المتناقضة ثم اخذ بالفكرة التي ترى ان النزعات « اعمال »

اولية ، ثم الى القول بالديالكتيك في جميع مراحل التأليف عنده واحياناً كان بيرك يسوي بين هذه جميعاً ولكنك ان نظرت اليها بالترتيب وجدت فيها تطوراً وتعميقاً ينتهي بالمسرحية . وقد تعد هذه المسرحية - الى حد ما - الديالكتيك المثالي عند كولردج وهجل ، ولكنك ان ابعدت في فهمها وجدت انها هي الديالكتيك المادي التاريخي عند ماركس واذا اوغلت خطوة اخرى وجدت ان الديالكتيك العقلي عند « سيجموند فرويد ذلك الديالكتيكي المحدث العظيم » (تذكر ان بيرك قال في موضع آخر ان فرويد ليس دياالكتيكياً بالمعنى الصحيح) فاذا جمع بيرك بين ماركس وفرويد تجاوز حدود الديالكتيك الى ما يسميه هو المسرحية ، وهو يحاول التوحيد بين ماركس وفرويد والجمع بينهما تحت شعار واحد هو نظرية الدراما لأن فرويد يقدم لنا مادة المسرحية الفردية وماركس يقدم لنا مادة المسرحية القائمة على المشكلة الكبرى والاولى يتمثل فيها الصراع الفردي والثانية يتمثل فيها الصراع الجماعي . واذا امعنت النظر كرة اخري وجدت مسرحية بيرك هي الديالكتيك السقراطي اي شغف سقراط بالتعريفات في محاوراته وذلك هو ايضاً ما ورثه ارسطوطاليس من استاذة .

واذا نظرنا من الزاوية الفلسفية وجدنا مسرحية بيرك مشتقة كلها من ارسطوطاليس ومن الواقعية الارسطوطاليسية التي تتجلى عند مفكرين مثل توما الاكويني في نظرياتهم عن « العمل »^(١) . أما في المصطلح الادبي فيبدو انه متأثر بمقدمات هنري جيمس وقد اطلع عليها بيرك في دور مبكر حتى

(١) هناك كتاب فذ متقن البحث من تأليف سكوت بوخانون عنوانه « الشعر والرياضيات » ١٩٢٩ ولعل لهذا الكتاب اثر في توجه بيرك نحو فكرة « المسرحية » واذا كان بيرك قد اطلع على هذا الكتاب فانه استوحى منه بعض المجازات من مثل : الانسان آلة - الانسان حيوان الخ . . . ذلك لان الكتاب المذكور معالجة للادب التخيلي من خلال المجازات الرياضية ومعالجة للرياضيات والعلوم من حيث هي تعبير عصري يشبه الدراما التراجيدية اليونانية في عصرها .

انه حين نشر مقالا عن جيمس في المجلة الجنوبية شتاء ١٩٤٢ كتب يقول :
 « ان ما نقرؤه في مقدمات هنري جيمس هو فكرة مسرحية فهناك يقدم
 جيمس لنا تحليلا لدوافع القصص بمصطلحات يستعملها المسرحي » . وفي
 مقالة « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » المنشور بمجلة Accent
 ربيع ١٩٤٢ استعمل لأول مرة هذه المصطلحات الثلاثة : « الفعل »
 و « المشهد » و « الفاعل » وقال فيها : « انها المصطلحات التي تدور عليها
 فلسفة المسرحية المشمولة في مقدمات هنري جيمس » . ثم يعود فيشير الى
 هنري جيمس في مقال آخر ويقول :

ان مقدمات هنري جيمس في جعلتها لتصور مدى أوسع
 من هذا في استعمال التلائمات « المسرحية » وكثير من ملاحظه
 يتعلق بأمر العلاقة بين الفاعل والمشهد . وكثير غيرها يتعلق
 بفكر المؤلف من حيث هو مصدر للعمل اي العلاقة بين الفاعل
 والفعل وكثير منها يدور حول مجرد العلاقات الداخلية القائمة
 بين العمل والمشهد والفاعل في اية قصة معطاة غير انه في
 المقدمات يعالج القصة بمصطلح مسرحي ، عامداً وعلى نحو
 منظم .

وهذا بعينه هو اللاحاح على جعل « الدراما الشعائرية » موثلاً تنضوي
 تحته كل افكار بيرك وتلاءم معه حتى نظرية باجت في ان الكلام اشارات
 تتلاءم وهذه النظرة الشاملة . ويقول بيرك : « بما ان الاحداث الانسانية
 درامية . فالحديث عن الاحداث الانسانية يصبح نقداً درامياً » . وهذه
 الدراما الشعائرية ذات مراحل ثلاثة هي الغاية فالعاطفة فالادراك ويقول
 بيرك : « من فعل الفاعل تنجم العاطفة ومن معاناة العاطفة تنشأ معرفته
 للفعل الذي يؤديه وهي معرفة تستعلي الى حد ما فوق فعله » .
 وعلى هذا تقوم شعيرة « العمل الرمزي » على اساس من شعيرة

جماعية قديمة . وشعبيرة العمل الرمزي هي البديل الذي يقدمه المجتمع الحديث في مقام الشعبيرة الجماعية . حتى ان اشتداد الناحية الجنسية ليعد بهذا المعنى رقصة شهوية فردية تحل محل الرقصة الشهوية القبلية التي تلاشت . ومن ثم اعتمد قسط كبير من مسرحية بيرك على الاثنوبولوجيا وعلم اصول السلالات « الاثنولوجيا » . وقد كتب رانسوم يصف مذهبه فقال : « يبدأ بيرك بأن يعد الشاعر طبيباً والقصيصة دواء . وهو مرهف الحس على بقايا الشعائر : كالحرام والعناصر الفتيشية ، واطلاق الاسماء وما أشبه » . والحق أن بيرك عني كثيراً بسلوك الجماعات البدائية مستمداً على نطاق واسع تعميمات علماء نظريين مثل فريزر وتقريرات علماء تجريبيين مثل مالمينوسكي . وقد أعجب بكتاب « الغصن الذهبي » لفريزر وقال انه « هزلي » وهي أرفع كلمة تقرير يستعملها وانما استحق الكتاب ثناءه لأنه « يدلنا على طقوس التطهر السحري عند الشعوب البدائية وبهذا يقدم لنا التليحات الضرورية التي تعيننا على كشف عمليات مشابهة في اعمال الشعوب المتحضرة التي انقطعت صلتها بالشعائر » . ولا اعرف ان بيرك اشار اشارة مباشرة الى مدرسة كمبريدج أعني الى اولئك الدارسين الذين طبقوا نظريات فريزر في الكشف عن نماذج الشعائر الدرامية القديمة الكامنة في اساس الفن والفكر الاغريقي امثال مري وجين هاريسون وكورنفورد وكوك ... الخ . ويبدو انه لم يقرأ شيئاً مما كتبه ولكن كثيراً من آرائه وبخاصة في كتابه « نحو الدوافع » يتمشى مع آرائهم . وقد راجع مرة كتاب « البطل » لراجلان وتحدث عن استحسانه له ، وكان لا يرى بأساً في تسمية نقده « النقد الشعبي » وهذا قد يشير الى معرفته بآراء فلاسفة تلك المدرسة او يدل على توارد عجيب في التفكير .

ويحتاج مصطلح بيرك منا بعض التوقف والتقدير . وهو مكرر من

تفريع المصطلحات مثل بنثام وبيرس وفيلن ، وقد عبّر بيرس بسخرية عن رأي هذه المدرسة في المصطلحات في رسالة كتبها الى وليم جيمس واقتبسها بيرك ووصفها بالصرامة المتعبة ، وقد جاء فيها :

من طبيعة العلم انه لا بد له من معجم فني معترف به ، مؤلف من كلمات لا تجذب المتهاونين من المفكرين لاستعمالها ومن طبيعته ايضاً انه بحاجة الى كلمات جديدة كلما جدّ فيه مبدأ من المبادئ على ان تصاغ في نهج مسلم به مشروع . ومن الهام الحيوي للعلم ان كل من يضع فكرة جديدة وجب عليه ان يأخذ على عاتقه اختراع سلسلة من الكلمات المنفردة للتعبير عنها ، راني لأرجو ان تفكر يجد في المظهر الاخلاقي لوضع المصطلحات .

ولم يكن من مبدأ بيرك ان يخترع كلمات جديدة دائماً كما كان يفعل بيرس بل انه كان مثل فبلن يبعث الحياة في الكلمات القديمة او يعيد تحديثها حيث امكنه ذلك . (يخبرنا رتشاردز ان المشرّعين الصينيين يستحسنون ان يعاقب بالموت كل من يخترع مصطلحات جديدة) ، وفي استعمال الكلمات القديمة لتعبّر عن معنى دقيق جديد خسارة وربح معاً . اما الربح فقد لحظه جوبير الذي كان يلج على استعمال الكلمات الشائعة اليومية حتى في موضوع مثل الميتافيزيقا اذ قال : بذلك يتجلى للناس ما يفكرون فيه بمصطلحاتهم وبذلك يوحي الاديب لهم بانه يوفق بين الحياة ومصالحها . وأما الخسارة فقد لحظها كولردج الذي صنع كثيراً من الالفاظ اذ قال :

« في مثل هذا المجال العلمي ليس امام المعلم المرشد إلا احد طريقين : إما ان يستعمل الكلمات القديمة بمعاني جديدة (وهي طريقة دارون) ، واما ان يستحدث مصطلحات جديدة كما يفعل لنايوس وواضعو المصطلح

الكيميائي . وأنا افضل الطريقة الثانية لان الاولى تستنزف جهداً مضاعفاً من الفكر ، في عمل واحد ، لان على القارئ ان يتعلم المعنى الجديد : وان ينسّي نفسه المعنى القديم الذي ألفه وهي عملية عسيرة محيرة ، فاذا كره احد الطريقة الثانية وتجنبها تجنباً للتفصيح فاني أرى التفصيح أقل كلفة من الطريقة الاولى .

وقد سلم بيرك بأنه « إن كان في مقدورنا ان نستعيد مصطلحاً غير ملائم قد مات دون ان يكون لموته اسباب كافية فان بعثه الى الحياة يحمل شراً أقل من الشر الذي يصاحب الصياغة المخترعة » . ولذلك فان بيرك يكسب عدداً من القيم الحققة كلما استعمل الكلمات المألوفة بشيء من التحوير في المعنى او اعاد لها المعنى الذي مات ولم يكن مألوفاً . اما ان الناس لا يرون في كلمة « هزلي » نفس المعنى الذي يراه ولا يرون في « الصلاة » ذلك المعنى الذي يريده فذلك هو المسؤول عن الاضطراب الذي يقع فيه قراؤه وربما كان هو السبب ايضاً في قلة من يقبل عليه من جمهور .

غير ان مصطلح بيرك من الناحية الاخرى كان يتدرج دائماً نحو مزيد من الوضوح وكل مجموعة خالقة فيه تتطور من مجموعة سالفة حتى إن الخماسي " المسرحي " : الفعل والمشهد والفاعل والأداة والغاية قد يرضي جوهر نفسه لانه مستمد من الكلام الشائع المألوف . ويقول بيرك : « يجب ان تكون غايتنا دائماً هي ان نسير بمصطلحنا نحو الكمال لان المصطلح الملائم يتضمن تنبيهات وتحذيرات ملائمة ، ومما هو أساسي في مبنى المصطلح حاجته الى التركيب او المرونة لا أعني التركيب الناشئ من تعدد المصطلحات وانما اعني تركيباً منذ البدء فيها » .

وقد كانت فكرة « المسرحية » وما يدور حولها من مصطلح من المجازات التي ثابر عليها بيرك من البداية الى النهاية وطوّرها بالتدريج ،

ولما كتب « فلسفة الشكل الادبي » عام ١٩٤١ كان قد وضع مصطلحين من خماسي " الدراما وهما الفعل والمشهد ؛ وفي بعض هوامش ذلك الكتاب شرح المصطلحات الخمسة ونبه الى انه سيتناولها من بعد بالتفصيل ، وفي الوقت نفسه نشر مقاله « المعنى الساتني والشعري » وميز فيه المثل الاعلى الشعري وقال انه تغلغل في الدراما لا دوران حولها ، وقال في مقال آخر : « ان العلاقات الانسانية يجب ان تحلل بالنظر الى الارشادات التي استبانت بعد دراسة الدراما » .

وهناك مصطلح آخر - مجاز - حافظ عليه بيرك ايضاً في كل كتبه وذلك هو استغلاله اصطلاحات العمل وشئون المال للتعبير عن امور غير مالية ، وهي خطة يشاركه فيها ثورو . وفي هذا المجال استعمل بيرك الفاظاً مثل : الاستثمار وتعميم الخسائر « والتجبر » والخطيئة وغيرها في امور الفن والفكر ، وقد قال في الدفاع عن هذه الطريقة : « ان المصطلح الرأسمالي قد لانه يبسط العمليات الاجتماعية على شرط ان تضيف اليه البند الهزلي » . ويسمى بيرك طريقته هذه « تأملية - مالية » في مقال كتبه بالمجلة الجنوبية ربيع ١٩٤١ ويضيف الى ذلك هذه العبارة التأسفية :

« انني استعمل هذا المصطلح المزدوج المعنى « Speculative » . وانا على وعي بازدواج معناه لاني حين اسمي نفسي « Speculator » اعتقد اعتقاداً تاماً انني اوضح قيمة اجتماعية. تأثرت بهذا الازدواج مع انني يجب وأأسفاه ان اتحدث كأنني شخص ليس له مجال في هذا الموضوع ، شخص لا ينال المعرفة فيه الا حين يشرحها له المختصون اصحاب الشأن ، شخص يملك المال في عقله [أي التأمل] لا المال الذي في كيسه » .

اما المصطلح الخامس الدرامي الذي اوجده بيرك فهو ثمرة لمجموعات من الثنائيات والثلاثيات التي حاولها قبله كثيرون . وبه أراد ان يوجد مصطلحاً شاملاً يطبق على اي مجال . وهو كما وضع بيرك نفسه ذو صلة بالعلل الاربع التي سماها ارسطوطاليس : الصورية والمادية والفاعلة والغائية : وفي مقابلها وضع بيرك - على التوالي - الفعل والمشهد والفاعل والغاية على ان تكون الخامسة وهي « الاداة » داخلة في العلة الغائية . وكذلك سوى بيرك بين خامسيته والعناصر الست التي ذكرها ارسطوطاليس في المأساة وهي : العقدة = الفعل ، والشخصية = الفاعل ، والفكرة = الغاية ، والموسيقى والكلام = الاداة ، والمنظر = المشهد . وقد اوجد بن جونسون بعد ارسطوطاليس ثالثاً مكوناً من القصيدة والشعر والشاعر وهذه الثلاثة تقابل الاداة والفعل والفاعل عند بيرك . اما ثنائيتة لسنج في اللاوكون : اي « الاشخاص - والاعمال » فانها تقابل المشهد والفعل عند بيرك . واما ثالث امرسون المكون من العلة والعمل والنتيجة أو ما يسميه بلغة الشعر جوبتر وبلوتو ونبتون ويسميه باسم الثالث المسيحي او يسميه : العارف والفاعل والقائل - هذا الثالث يقابل الغاية والفعل والمشهد او الفاعل عند بيرك ؛ ولدى ارنست فنلوزا في مقال عنوانه « الكتابة الصينية من حيث هي وسيلة لتقل الشعر » - لديه ثالث مكون من الفاعل والفعل والغاية وهو مقارب لخامسي بيرك .

وهناك مظهر هام عند بيرك لم يقدر حق قدره اعني العلاقة بين القصيدة والجمهور او ما يسميه بيرك « البلاغي » او « الخطابي » ، وقد خصصه الناس متعسفين برتشاردز وعدوه ميدانه المطلق . غير ان بيرك عني به ايضاً عنايته بالعمل الرمزي بل زادت عنايته به على العمل

الرمزي في كتابه « مقولة مضادة » و « الثبات والتغير » . وفي « فلسفة الشكل الادبي » يقترح بيرك علاقة بين الشاعر والقصيدة وبين القصيدة والجمهور - علاقة تمزج البلاغي بالعمل الرمزي في الجمهور فيقول :

ان ما يؤديه العمل الفني للفنان نفسه من امور ليست هي نفس الاشياء التي يؤديها ذلك العمل لنا لأن هناك فرقاً بين القصيدة مكتوبة والقصيدة مسموعة . وبعض هذه الامور مشترك بيننا وبين الفنان نفسه وبعضها غير مشترك .

ولكن هذا هو رأيي : اذا جربنا ان نكشف عما تؤديه القصيدة للشاعر استطعنا ان نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل انسان ايضاً فاذا تذكرنا هذه الامور اصبحت لدينا دلالات تمكنتنا من تحليل نوع « الحدث » الذي تحتويه القصيدة وتحليل هذا النوع المذكور نستطيع ان نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه .

اذن فان القصيدة تؤدي شيئاً للشاعر وقرائه وهذا الذي يبثه الشاعر في القراء هو « البلاغي » او « النقل » وانما يسمى بهذا الاسم تمييزاً له عن « التعبير » ويسميه بيرك « الصلاة » حين يتحدث عن ثلوثه : الحلم والصلاة والمخطط واحياناً يسميه « اختيار الاشارة » ليصور نزعة الشاعر وهو يحاول ان « يغري النزعات الاخرى ويحتجبها » فالقصيدة على هذا عمل رمزي من الشاعر ولكنها تتخذ لها مبنى ولذلك تمكنتنا نحن معشر القراء من ان نعيد وجودها وبذلك تكون القراءة نفسها تمثيلاً للشعائر الرمزية .

وقد درس بيرك هذا الجانب التأثيري « البلاغي » في مقالين مسهبين ، ادرجهما في « فلسفة الشكل الادبي » احدهما عنوانه « انطونيو بدافع عن الرواية » وهو حديث ذاتي (مونولوج) طويل يوجهه انطونيو الى الجمهور

ليشرح لهم وسائل شيكسبير كما تتمثل في خطاب التأبين عند مقتل قيصر والثاني عنوانه « ترجمة المحاكاة » (من رواية الليلة الثانية عشرة) وهو تفسير آخر اقل شأنًا من الاول يوجهه الدوق . وقد عد بيرك هاتين الدراستين تفسيراً للعلاقة القائمة بين القارئ والكاتب والاصح ان نعدا دراستين للعلاقة بين القارئ والقصيدة . اما دراسته الاثني فهي « بلاغي معركة هتلر » . وهي حقاً دراسة للعلاقة بين القارئ والكاتب لانها تتناول تعبير هتلر الرمزي في الكتاب والعمل الرمزي عند الجمهور الذي يقرؤه والعلاقة البلاغية بين الاثنين . وهذه الدراسة توحد بين الخاص والعام وبين الدراسة النفسية الموجهة لتعمق التعبير الرمزي عند المؤلف والسيكولوجيا السلوكية الموجهة لتعمق ما تستطيع بلاغة التعبير نقله الى الجمهور .

ويحاول بيرك في « مقولة مضادة » ان يطور فكرة البلاغة اولا بالتمييز بين المعالجة الشخصية والنغمية ثم بين الواقعي والخطابي ... ثم بالتمييز بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، اما الشكل فانه « سيكولوجية الجمهور » اي « هو اثار الشهوة الى الاستماع في فكر المستمع واشباع تلك الشهوة او هو اثاره الرغبات وارضائها » — وهذا يساوي ما يسميه « البلاغة » وليس ذلك كله الا الادب التأثيري .

ويتسع مبدأ « العمل الرمزي » عند بيرك وفكرة « البلاغة » حتى يشمل كل النواحي من كل نوع حتى ان بيرك ليستمد أمثلته من السينما ومن الاحاجي التي تقدمها الاذاعة ومن اخبار تنقلها احدى الجرائد عن الجمعية العامة للصناع وعن كل ما هب ودب . فهذه الامور كلها انواع من الشعر مليئة بالعناصر الرمزية والبلاغية وان كان شعراً رديئاً فانه شعر رديء ذو اهمية حية في حياتنا وحسين يغمس بيرك نفسه في هذه « البؤرة » الرخيصة يتبدى لنا كأنما هو ملك يضحى بنفسه من اجل ان تنمو مزروعات القبيلة .

لقد عرضنا فيما تقدم رأي بيرك في المواقف والخطط والتزعات والدوافع والعمل الرمزي والغايات ، فلنقل كلمة في الامور حسبما تنطبق عليه لا على غيره .

١ - ولنبدأ الحديث عن آثاره خارج المجال النقدي الحق ، وهذه الآثار نوعان :

(١) القصص : وقد نشر بيرك مجموعتين هما « الثيران البيض » وهي مجموعة من القصص القصيرة ، عام ١٩٢٤ و « نحو حياة افضل » وهي سلسلة من الرسائل او الخطب عام ١٩٣٢ وكلا الكتاين دقيق معقد غامض رصين الاسلوب جزل . والاول يتدرج من قصص واقعية الى قصص محيرة برموزها وخطاباتها وكأنها « مقولة مضادة » تعلي من شأن الاسلوب الخطابي حين كان هذا الاسلوب مشنوءاً محترقاً . واما الثاني فهو عودة الى اساليب « ديوانية » في الكتابة ولا يهتم بالحبكة الا اهتماماً عارضاً ولكنه يهتم كثيراً بما يسميه بيرك « الاقطاب الستة » وهي « النذب والحبور والترجي والتحذير والتقدير والتعزير » . ولم يكسب هذان الكتاين رواجاً وقل من قرأهما او اعترف بهما ولكنهما أثرا في بعض الكتاباب واثنى عليهما ولیم كارلوس ولیمز وهاجهما ايفور وترز وقال انهما « ابلد من قصص ثاكري » والثاني منهما فيما يتراءى لي من خیر القصص في عصرنا . وهما من حيث صلتهاما بنقده يعكسان كثيراً من افكاره ويطبقان كثيراً من نظرياته ويعملان على « وضع » الدوافع الانسانية مواضعها من زاوية جديدة . وقد كتبهما مطبقاً فكرته البلاغية ولكنهما من بعد اعاناه كثيراً

في التعريف بالعمل الرمزي والتمثيل عليه .

(ب) المراجعات والترجمات والقصائد : تعلم بيرك كثيراً من المراجعة . وكان موضوع المراجعة في هذا العام مثلاً يصبح مرجعاً لمراجعة تالية في العام التالي وقد ابعده عن نطاق الادب التخيلي في مراجعته فوسع من آفاق انتاجه وكان يستخرج الافكار النقدية من مشكلات تنشأ من مراجعته وكثيراً ما ادرج تلك المراجعات في خلال اعماله النقدية . وقد كتب بيرك ايضاً نقداً في الموسيقى ونقداً في التصوير وفي كتابه « مقولة مضادة » اشارات الى النواحي الموسيقية والتصويرية ، كما انه ترجم كثيراً من الالمانية من ذلك اقا صيغ لتوماس مان وكتابات من اشبنجلر واشنتزler واميل لدفع وغيرهم . ونشر عدداً من القصائد اكثرها ظليق من الوزن خطابي الاسلوب ينص على السخرية والنقد الاجتماعي ولكنها لم تجمع في كتاب .

٢ - أراؤه الاجتماعية : توجد هذه الآراء في شعره ، وعلى نحو اغمض في نقده وكلها مستمدة غامضة . وبرز العناصر فيها مقتته للتكنولوجيا والحضارة الآلية ومذهب « الكفاءة » و « المستوى العالي من المعيشة » وما أشبه ، ولذلك قاوم هذه الاتجاهات في كتبه منذ البداية حتى النهاية . وقال : « ان المبدأ الجمالي يحاول ان يحط من القيم الموجودة في الاتجاه العملي ويحاول بالذكاء او بالخيال ان يحدث اضطراباً في القانون القائم في العمل التجاري والتنافس الصناعي وبطولة الحرب الاقتصادية ويعمد الى ان يزعم اعمدة الصناعة » . هذا هو ما قاله في البيان الجمالي الذي نشره في « مقولة مضادة » ثم استمر يعتنق هذا في ختام كتابه « الثبات والتغير » وعنف لديه هذا الايمان في « فلسفة الشكل

الادبي « فوصف البناء الاقتصادي بأنه مهين يدفعنا الى عمل اموز مهينة . وجعله تشاؤمه يرى اننا مقبلون على « فصل سياسي عابس مكفهر » وانه لا ينقذنا منه الا الدعوة الى التكامل الذاتي . ثم تخف مرارة هذه النظرة الاجتماعية في كتاب « نحو الدوافع » ويقل فيها التشاؤم ولكنه لا يزال يعادي الاتجاه نحو الآلة والمستوى العالي من العيش^(٢) ، والمصاعب الهائلة التي يقع الناس تحت وطأتها من اجل الحصول على فرائد تكنولوجيا ولا يقول ثمة ان نظام الصناعي والدافع المالي « مهينان » بل يقول انهما « اليان قاسيان » ويستشف املاً ما حين يقول :

حين يسيطر على سياسة المجتمع الكذابون والاغبياء
والجشعون فان فلسفات التقشف المادي قد تبعث في نفوسنا
بعض العزاء لانها تذكرنا ان تلك المواد عينها التي تتكون
منها مدنيتنا او التي نبنت مدنيتنا فيها لن تسمح للكذب
والغباء والجشع ان تسيطر على النفوس حين يسيطر بعض
الناس ان وجدوا الى ذلك سبيلا .

ويقترح بيرك في النهاية ان يأخذ الناس بشيء من « الزهد الرواقي » لأن الناس لن يقفوا عن تطوير التكنولوجيا سواء اكان ذلك لخيرهم او لشرهم .

وفي هذه التزعة نغمتان افترقتا بعد زمن . الاولى رفض الآلة والتكنولوجيا والتصنيع في كل مجتمع ، ويقاوم بيرك هذه الامور بالتقليل من « شد الاحزمة » والتقليل من الحركة والتكثير من العمل وتكثيف الكفاءات مع حال البيئة . وهذا هو أشد آرائه رجعية ويشاركه فيه امثال

(٢) نشر بيرك مقالا سنة ١٩٤٧ بعنوان « الطريقة الاميركية » فوصف الحضارة الاميركية بانها مشتقة من ذلك المبدأ التعميمي « المستوى العالي من العيش » الذي انتج مبادئ فلسفية وجمالية تعبيراً عنه او رد فعل له .

ثورو واتباع جفرسون وهذا ما دعا هنري بمفورد باركس ان يقول « كم كان يتمنى لو عاش في الصين في ايام كونفوشيوس » وهذه النعمة في اقصى الطرفين تمثل كرهاً للعلم نفسه ، وصدق المراجع الذي قال ان بيرك ، كالعجائز في مجتمع يكره التشريح ، يتزع الى ان يرى العلماء التجريبيين « ساديين يتلذذون بتعذيب الفيران » . اما في الطرف الثاني فانه قد يجد خيراً في التكنولوجيا بل يدافع عنها ضد عالم آثار اسمه كدر في مقالة له عنوانها « طابع حضارتنا » واجداً ان القيم الحققة فيها - وان كانت سلبية - تخفف من فساد المحاصيل والابوثة والكوارث الطبيعية الاخرى وفي الوسط بين الطرفين يعيش هو - جاعلاً من حياته مثلاً - جامعاً بين البسيط والبطيء والحياة الزراعية والتكنولوجيا اللازمة له من عربة وقطار ونفق لتوصله الى المكتبة العامة في نيويورك .

اما النعمة الاخرى في نزعته الاجتماعية فليست هي اعتراضه على التصنيع في ذاته بل على مظاهر معينة في النظام الرأسمالي . فهو في « الثبات والتغير » يؤمن بالشيوعية ويقترح مادية دياكتيكية معدلة تسمى « بيولوجيا دياكتيكية » وحياة « شاعرية » منهجية تتحقق من خلال المجتمع الشيوعي ومن وراء آفاقه وهو يقول . ان الشيوعية « هي الحركة الوحيدة المنظمة المنسجمة التي تعتمد لاختضاع العبقورية التكنولوجية للغايات الانسانية » وهي تستقطب كل الكلمات التي تبدأ بحرف «C» مثل : Co - operation , Communication , Communism , Collectivism , Communicant. ويستكشف في « نزعات نحو التاريخ » ان الجماعية امر لا معدى عنه ولكنه يقترح الشيوعية الجماعية مضيئاً اليها بعض التحسينات « الهزلية » ثم نبدي في مقال « الحياة الطيبة » ان مثله الاجتماعي الاعلى هو العالم الكونفوشي . وظل يشير من بعد باستحسان الى المادية الديالكتيكية ولكنه ابتعد عنها كثيراً في كتبه الاخيرة ولم يعد يسمي مثله الاجتماعي الاعلى

— وهو زراعي لامركزي — باسم شيوعي .

٣ — افكاره في النقد وعلاقتها بأرائه في الحياة : مرتبطان ارتباطاً لا انفصام له . وهو يضعهما على صعيد واحد من التجريد حتى انهما يتلاحمان . ومفتاح آرائه في النقد قوله : « كل الاحياء نقاد » ويمثل على هذا بسلك السلحون فانه يصبح ناقداً بعد ان ينشطر فكه ويصبح قادراً على التمييز بين الطعم والطعام . والناقد في رأيه ناقد للحياة مثلما هو عند ماثيو آرنولد ومهمته ان يقدم مؤثرات مضادة ما استطاع الى ذلك سبيلا وان يوجد التكامل بين النقد التقني والنقد الاجتماعي وان يختبر الاشياء دون تهيب والشاعر ساحر « منوّم » ومهمة النقد هي رفع العقيرة لايقاظ النائم ومهما يكن من امر الشعر فالنقد في خير احواله « هزلي » .

وهذه النظرة ليست تحقيراً للشعر . لأن بيرك يؤمن ان الشعر قريب الى القيم المركزية في وجودنا ايماناً لم يفارقه ابداً ، سواء اكان الشعر غنائياً او فلسفياً او منهجاً من مناهج العيش . وهو يرى الشعر عدة للعيش يريحنا ويحمينا ويزودنا بالسلاح . وهو في الوقت نفسه يؤكد الاحساس الشعري او ما يسميه بلاكور « الحيازة الرمزية » ويراها المظهر النقدي الذي لا مظهر وراءه ، ويقول :

ينشأ الاعتراض حين يزور فلاسفة العلم وينكرون ان
المقدرة العلمية تتطلب صنواً مناقضاً يسمى احياناً البصيرة او
الخيال او البداهة او الالهام ... ومع ان المرء يستطيع ان
يخزيء العمل الفني في عناصر عدة ويصل بالاختبار الى تفرقة
عادلة حققة بين تلك العناصر فان الطريقة العلمية لتعجز عن ان
تواجه هذه العناصر في حال « التركيب » لا في حال التجزئة .

وهناك عنصر هام في منهج بيرك هو العنصر الموجود في التهكم اي
الفكاهة او ما يسميه « الهزلي » فهو يقول في تعريف الفكاهة : « انها

« الصبغة الانسانية » التي تمكننا من قبول معضلاتنا . ويعرف التهكم بانه : « الصنعة » التي تنشأ عن احساس برابطة بيننا وبين العدو . اما « المزلي » فانه التزعة « الخيرة » السمحة التي تشمل التناقض الناشئ من ازدواج القبول والرفض والاخذ والاعطاء . وهذه الامور في اساسها مظاهر لشيء واحد وهي معاً تمثل نزعة التشكك والحفاظة « والتخلي عن السير قبل الوصول الى نهاية الشوط » والمناقضة والخصم . فالحياة الخيرة لا تكون في نظر بيرك خيرة بل هي هزلية تهكمية وربما كانت ايضاً مضحكة - حياة لا توصف بالجلال والعزة . ولقد قال بيرك في احدى مقالاته الاولى :

« العزة النفسية ؟ اجل يبدو ان هناك توقاناً في النفوس للعزة النفسية بل هناك اثارة من مظهر هستيري شاذ في هذه الحاجة الى العزة . ان العزة من صفات المغلوب فالمرء يغادر الغرفة حفاظاً على عزته لانه كان مقهوراً اما المنتصر فانه يستطيع ان يمرح ويهارش الآخرين . فالعزة اذن محاولة ذاتية . لتصحيح الوضع اما من الناحية الموضوعية فانها لا تنطوي على شيء من الدماثة ، وهي ظاهرة غير بيولوجية فان العزيز لا يستطيع ان يهرب اذا قابله الاسد غير ان المرء يواجه الحقائق - مواجهة موضوعية - دون عزة ويضحي المرء بسلطته حين يسأل ما هي الحطة التي يريد ان يوقعه فيها هذا الشيء الخارجي . العزة بطليموسية وفقدانها كوبرنيكي . لقد قال احدهم : ان تطور الانسان في اوروبة قد افقده عزته النفسية بمقدار ما منحه من السيطرة على الطبيعة » .

٤ - اسلوبه الكتابي في النقد : لقد كان الجمهور الذي يقرأ بيرك قليلاً دائماً وان كان يزداد مع الزمن وقد راج كتابه « نحو الدوافع » رواجاً دلاً على نجاح واعتراف عام ، يناله بعض الفنانين - ومارتا غراهام مثل آخر - الذين يستعصي فهم التكامل في آثارهم - ينالونه في اواخر حياتهم

بعد ان يتزاح من امامهم جيل رائج الكتب ، قصير عمر الشهرة . اما السبب في عدم اقبال القراء عليه او عجزهم عن قراءته فانه يرجع الى مهمة « الغموض » او « الرطانة » التي يستعملها . ولقد قال في « مقولة مضادة » دون ان يهدف الى الدفاع عن نفسه : « هناك اشكال من البراعة كالتعقيد والحداثة والعمق والصرامة في الاسلوب تحدد من رواج الكتاب حتى يصبح كأنما هو كتاب في الرياضيات العالية » . والحق ان كتابة بيرك في ذاتها واضحة مستقيمة غير ملتوية اما الغموض فمرجعه الى المبادئ والمصطلحات حتى ان كرو رانسوم اقصى ناقديه لم ينكر عليه ابداً جمال الاسلوب الادبي . اما اتهامه بالرطانة فانه اتهام صائب لانه منجذب احياناً الى الاسلوب الفلسفي الالماني ويدافع عن « تسمياته المحيرة » ويعدها « نوعاً من الشعر » وهو يقترب من رطانة تلك الفلسفة في مصطلحات استعملها مثل المبدأ المثلثوسي الجديد - المنظورات من خلال التباين ، وهكذا .

ولبيرك ايضاً انتحاءات اسلوية مزعجة لقرائه منها استعماله الكلمات حسب المعاني التي يريدونها ، ووضعها بين معقفين « » وتذييل متنه بالشرح والتعليق . وقد تكاثرت هذه التعليقات في كتبه على شكل قوس فكانت قليلة في « مقولة مضادة » وكثرت في « الثبات والتغير » وازدادت في « النزعات » وعادت تقل في « فلسفة الشكل الادبي » وانعدمت في « نحو الدوافع » . وقد بلغت التعليقات بقدر المتن في « النزعات » وتوازت معه توازي الخاص والعام ، والعارض والعمد ، والايجائي والساطع . وقد نثر في الحواشي إيجاءات باشياء لم يسعفه الزمن على مزاولتها مما قد يحتاج « فيلقاً » من النقاد يعملون فيه طوال حياتهم . كذلك فان ادراج مادة في الحاشية مغايرة للمادة التي في المتن تصيب القارئ بالشيزوفرانيا ، ولعل هذا الازدواج نفسه يوحى بانفصام في عقل بيرك نفسه لكنه استطاع أن

يتغلب عليه مع الزمن . واخيراً يبدو ان اسلوب بيرك مبني على التكرار الكثير كأن يقرر الشيء نفسه ثلاث مرات مستعملاً وجهاً من المجاز في كل مرة ، بدلاً من أن يقرر الشيء مرة واحدة وينتهي منه . وهو يمزج بين المجازات بجنث ومكر .

ومن المظاهر البارزة في اسلوب بيرك اعتماده الكثير على التسايرة والتورية والتلاعب اللفظي غير ان نواتجه الموفقة رائعة لانها تحتوي فكاهة ساخرة لاذعة . وللتورية مكانة اهم في كتاباته ، فهو يضع فيها لباً ما يريد ان يقوله وتوريات بيرك مثل توريات شيكسبير مجازات خاطفة او تعقيدات امبسونية او منظورات من خلال التباين يقوّمها بشغفه في الاشتقاق ومعرفته بدلالات اللغة في المقامات المختلفة بما في ذلك دلالتها في المقام السيכולوجي .

ومظهر آخر في اسلوب بيرك زاد اهتمامه به في الكتب الاخيرة ، وذلك هو عدم تورعه عن استعمال الالفاظ المكشوفة والفحش . فهو يرى ضرورة المهادنة بين « التراب » و « السجاد » ويسمي انتاج فرويد « تفسيراً للبراز » ويسمى الرواقية « استعلاء فوق الغائط » ويقول في رواية اليوت « حادثة قتل في الكاتدرائية » انها « معبد فوق مرحاض » وفي كتاب « نحو الدوافع » يفسر ما يسميه « الثالث الشيطاني » اي العلاقة بين المنوي والبولي والبرازي^(٣) .

٥- ما هي حصيلة انتاج بيرك ؟ يبدو انه انتاج مشعث مترام الاطراف لا يدور حول مركز ولكنه خصب شديد الايجاء واري الزناد والدليل على هذا انك تستطيع ان تحول كلام بيرك الى أمثال سائرة مثل قوله : اميركة بلد يتمتع فيه الموت بسمعة سيئة - انك لن تقارف

(٣) لقد استطيع ان اجد هنا تفسيراً آخر لاهتمام بيرك بالمواد السينائية والاذاعية وما ينشر في الصحف - استطيع ان أقول انها مظهر آخر من مظاهر هذا الشغف بالنواحي المفعشة المكشوفة .

خاتمة

هل يمكن إيجاد مذهب نقدي متكامل

١ - الناقد المثالي

لو كان في مقدورنا ، وهذا مجرد افتراض ، أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته الا تركيباً لكل الطرق والاساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة ، وركّب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه ، فوازن التقصير في جانب بالمغالة في آخر ، وحدّ من الاغراق بمثله حتى يتم له التعادل ، واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته . وإذن لاخذ من ادموند ولسن مهمة التفسير أو التوضيح لمحتوى الاثر الفني ، واضاف الى ذلك الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري عند عزرا بوند ؛ واستعار من ليفور ونترز الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن وشجاعة ونترز ازاء الآراء التقليدية في احكامه لا تلك الاحكام نفسها ؛ واستغل اهتمام اليوت بأن يخلق للأدب موروئاً ، ونحا في طبيعة الموروث نحو بارنغتون - مثلاً - وافاد من موقف اليوت الذي يجمع بين الشعر والنقد في يده . اما من فان ويك بروكس فان ناقدا المثالي قد يستمد

الطريقة القائمة على كتابة السيرة والاهتمام بالجو الثقافي العام من حول
الاديب ، وسيكون من نصيب كونستانس رورك ان تسهم بالنص على
القولكلوز المتصل بالاثر الفني وبتأكيدها ان هذا النوع من الموروث متعلق
بالشكل لا بالمحتوى وانه تجريدي لا واقعي . وسيدخل في هذا المركب،
طريقة مود بودكين في التحليل النفسي موشحة بنظريات واساليب
جشطالتيه وفرويدية وغير ذلك من فروع المعرفة النفسية ؛ وسينضاف اليه
ايضاً طريقة كودول الماركسية ملطفة بأراء بليخانوف في النسبية التاريخية
وسيحشد فيه اهتمام أليك وست بالنصوص المعينة مشفوعاً بكثير من الكشف
المستمدة من سائر العلوم الاجتماعية .

وسيختار ناقدنا المثالي التخصص الواعي الذي تميزت به كارولان
سيرجن ، ذاهياً الى اعماق ذلك ذهاب جون لفنغستون لويس ، مكبراً
النتائج بحماسة مندفعة تشبه حماسة ج . ولسون نايت ، متوفراً على ايجاد
عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما يفعل
آرمسترونغ . وسيستمد من بلاكور اسلوبه الجاد في البحث واهتمامه باللغة
والالفاظ وتأكيده اهمية الفن والخيال الرمزي ؛ وسيعينه وليم امبسون في
الكشف عن انواع الغموض ويمده بطريقته الفذة الدقيقة في قراءة النصوص
وباهتمامه العام بقيمة الاشكال الادبية . وسيستعير ناقدنا المثالي من رتشاردز
الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبي؛ وسيستمد
من كنث بيرك العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامي وطريقة الاستبطان
والكشف . وثمة نقاد آخرون قد يضيفون بعض العناصر الى هذا « المركب »
فتضيف اليه جين هاريسون الانثروبولوجيا الشعائرية ، وتمده مارغريت
شلوش باللغويات ، ويتحفه هربرت ريد بالتنبه الحاد على كل انجاء
فكري جديد وعلى كل فنان ناشيء ، وتمده عصابة Scrutiny باهتمامها
الموزون بكلية الاثر الفني ، ويعطيه ماثيسون شيئاً من تردده بين الناحية

الاجتماعية والجمالية ، ويمنحه فرنسيس فرغسون طريقته في النظر الى الدراما الشعائرية ، ويمده تزوي باستغلاله للاسطورة الشعائرية . اما جون كرو رانسوم والان تيت وكلينث بروكس وروبرت بن ورن فانهم يزودونه بالتركيز على البناء الشعري ؛ وسيمده آخرون باشياء آخر . وبالجملة سيكون هذا الناقد المثالي ارسطوطاليسياً محدثاً يستقرئ من الآثار الشعرية احكاماً ، وسيكون كولردجياً محدثاً يستنتج ما يريد من الافكار الفلسفية .

فاذا اخذ ناقدنا المثالي كل ذلك ، طرح في الوقت نفسه كل تافه محدود غير ملائم من اعمال اولئك النقاد واستصفى النواحي الموضوعية لديهم بعد ان ينزع عنها ما يحيطها من مظاهر ضعفهم ومباحكاتهم وفرديتهم . واذاً فلا شأن له بسطحية ولن واستغلاله لافكار سبقه اليها غيره وقلة صبره على الشكل الشعري ؛ ولا حاجة به الى خلفية وتبرز المتسلطة أو تصفه في الحكم دون علة واضحة أو سوء طبعه أو كثرة اخطائه . وهو في غنى عما يحيط اتباعية اليوت من تحيز مذهبي وسياسي ، واذا استمد طبيعة التكامل بين النقد والشعر عند اليوت فلا ريب في انه سيحرص على استقلال النقد وتكامله وسيرفض افتراضات بروكس «المسبقة» واحتقاره للدب الخالق ولن يستعمل طريقته كما يستعملها صاحبها بمطها أو تقصيرها حسب مقتضيات الحال ولن يتخذ من دراسة الشخص عنراً للهرب من دراسة آثاره أو ليجعلها ملحمة شهية وحسب . فاذا انتحل طريقة الانسة رورك تجافى عن سطحيته وتزود بعلم اوسع من علمها ، واذا مارس طريقة الانسة بودكين تجنب زعتها الدينية الصوفية واطرح ما تجنبته هي من مذهب يونج في شئون التميز العرقي والدموي كما نفى عن نفسه تحيز كودول ضد التحليل النفسي وضد الشعر نفسه ونفى عنه التعلق بالطبقية والحتمية واثير التعميمات على دراسة نصوص بأعيانها؛ واستعمل مبادئ فرويد وماركس بمحثة ومضاء كحدثها ومضائهما لا

بكلال وفنور ككلال اتباعها وفنورهم . وسيكون ناقدنا المثالي على وهي
 حاد بنقائص التخصص . وأين يقف التخصص من النقد وأين يثبت فيه ،
 فيحايده أحجام الآفة سيبرجن عن تتبع النتائج واستقصائها . ويتجنب
 صوفيتها الذاتية . غير أنه لن يجد كثيراً مما يرفضه في مذهب بلاكور
 وامبسون وروثاوردز وبيرك ولكنه قد يتقدم دون أي أثر عائق به من
 فجاجة الأول ودون الاغراق للمقضي لدى الثاني ودون ذلك المسرب المقل
 الذي يسميه الثالث « الانجليزية الاساسية » ودون الوقوف السابق لوانه
 في وجه التقدم عند الرابع . اما حين يستمد من النقاد الآخرين فسوف
 يسير على الخطه نفسها من رفض وطرح ولكنه سيطرح اكثر مما يأخذ في
 كثير من الاحوال ، بل ان كلا من ارسطوطاليس وكولردج لن يفيا
 بحاجاته تمام الوفاء .

وهذا التكامل المثالي الذي نريد ان ننشئ منه طريقة نقدية سامية
 لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معاً كيفما اتفق
 ولكنه عمل يشبه البناء على ان يتم حسب خطة منظمة ذات اساس أو
 هيكل مرسوم . فما هو ذلك الاساس أو ما هو ذلك الهيكل ؟ اشد
 المبادئ حماسة لانجاز هذه المهمة هي الماركسية التي يلح المدافعون عنها على
 القول بأن المادية الديالكتيكية اطار متكامل يستطيع ان يختص ويستغل
 احداث ضروب التقدم في كل ميادين المعرفة وهي في الحقيقة لا بد ان
 تفعل ذلك لتستمر في تأدية مهمتها . وهذا بلا ريب كان يصدق على
 ماركس وانجلز اللذين كانا يستمدان بحماسة من رصيد غزير من المعرفة في
 كل علم ، وكانا يتحلان تطورات جديدة بمرونة بالغة ، حتى قال
 انجلز : « لدى كل كشف بارز هام في ميدان العلم الطبيعي كان على
 المادية دائماً ان تغير من شكلها » ، وهذا الى حد ايضاً يصدق على كودول
 الذي يؤكد في مقدمة كتابه « الوهم والحقيقة » : « ان الطبيعيات

والانثروبولوجيا والتاريخ والبيولوجيا والفلسفة وعلم النفس كلها نتاج الهيئة الاجتماعية ، ومن ثم فان علم الاجتماع الرصين يمكن ناقد الفنون من ان يستعمل معايير مستمدة من كل هذه الحقول والميادين ، دون ان يتردى في حومة التخيير والانتقاء ، أو يخلط بين الفن وعلم النفس والسياسيات . غير ان الماركسيين المتأخرين باستثناء قلة منهم مثل كودول يفترضون الى المرونة والدقة اللتين كان يتمتع بهما كل من ماركس وانجلز كما يفترضون الى مثل علمهما وألمعتهما ، حتى ان الماركسية لا تصلح من الناحية العملية لتكون نظاماً تكاملياً يحتضن كل مظاهر التقدم . ولعل أكثر المفكرين الماركسيين المعاصرين سيقذفون معظم طريقتنا النقدية المثالية هذه من اقرب نافذة لانها في نظرهم سقطت نافذة « منحط » من المتاع .

وهناك طرق فردية اخرى يمكنها ان تحتضن بعض الاساليب والمذاهب الاخرى ولكنها ان كانت علوماً أو شبيهة بالعلوم كالسيكولوجي والانثروبولوجيا أو كانت ميادين متميزة محددة كيدان التخصص او دراسة السير - ان كانت هذه أو تلك فانها اذا احتضنت غيرها من المذاهب وتجاوزت محيطها الخاص بها فقدت طابعها المميز لها . ومن الواضح إذن ان الاساس للتكامل النقدي التالي لا بد من ان يكون فكرة اديسة او فلسفية (حتى الماركسية حين تتقدم لتقوم بتحقيق هذا التكامل لا تتقدم من حيث هي زعة اجتماعية بل من حيث هي نظرة فلسفية) . وقد نلاحظ بعض الانس التي تصلح لذلك التكامل التركيبي دون ان نطمح بأبصارنا الى حل هذه المشكلة ، فأحد تلك الانس قد يكون هو « مبدأ العضوانية » أي ان الذات الانسانية وحدة عضوية ، وهو مبدأ رتشاردز في « استمرار التجربة » ونحت جناح هذه الفكرة يمكن ان ينضوي جميع هذه الاساليب النقدية وتتوحد لانها جميعاً تعالج جوانب متصلة من السلوك الانساني ، اي تعالج : الانسان شاعراً والانسان قارئاً والانسان في اسرته

والانسان في المجتمع والانسان وهو ينقل مشاعره لانسان آخر وهكذا .
وقد نجعل احد تلك الاسس «الفعالية الاجتماعية» التي تنظم مختلف
الاساليب النقدية من حيث هي مظاهر متصل بعضها ببعض في جماعات
مختلفة ، او قد نتخذ «درامية» بيرك اساساً فنستغل دعائهما الحس ،
ونطبقها على الاساليب المتنوعة مستغلين دعامة دون اخرى حسب المقام ،
كأنما بينها صراع او تعاون كصراع الشخصيات وتعاوننا في داخل
الرواية . او قد نوسع فكرة «الغموض» عند امبسون او نستغل فكرة
«الجهد الجاهد» عند بلاكفور ونعادل بينها وبين «استغل كل ما يمكن
استغلاله» وهي فكرة بيرك .

وناقدا المثالي هذا لن يكتفي بان يستغل كل الطرق المثمرة في النقد
الحديث وبقيمها على اساس منظم ولكنه سيحتقب كل المقدرة وكل
ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتية
فذة وعلم واسع كاف في كل هذه الميادين ، وقدرة على انتحال
الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، وليس على ناقدنا المثالي ان يؤدي
اكثر مما يؤديه الناقد العملي فحسب بل عليه ان يعرف اكثر منه وان
يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً (وان يكتب خيراً منه بطبيعة الحال) .
ولقد كان تصنيف النقاد في هذا الكتاب قائماً على اساس من الطرق
النقدية نفسها ، فاذا ميزناهم من حيث المجال التخصصي قلنا : بلاكفور
هو المتخصص في الكلمات وسيرجن في الصور وامبسون في الاشكال وبيرك
في كلية الاثر الفني وهكذا ، اما لو ميزناهم من زاوية المعرفة فانا نقول :
اليوت هو الذي يعرف الادب اذا كان له حظ من القدم ، وكودول هو
الذي يعرف العلم الحديث ، وبروكس هو الذي يعرف الادباء الصغار في
عصره ، والانسة بودكين هي التي تعرف الآداب القديمة وهكذا ؛ فلو
شئنا ان نصنفهم حسب خلائقهم قلنا : امبسون قارئ حاذق ، وبيرك

صاحب ومضات الذكاء ، ورتشاردز معلم صبور ، وبلاكور والانسة سبيرجن عاملان مجتهدان (كل في ميدانه) .

اما المشكلة الاخيرة التي لا بد لنا قدنا المثالي من ان يواجهها — وهي اشد المشكلات هيمنة — فانها تتلخص في ان كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون لا تزال في مرحلة اولية من الكشف ولا بد لمنشئي هذه الطرق من ان يتبينوا ذات يوم انهم لم يفعلوا شيئاً اكثر من خدش السطح الخارجي وان اعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك . غير ان كل طريقة يمكن امتدادها الى ما لا نهاية ؛ وليس لنا قدنا المثالي الهجام ان يستعمل تلك الطرق فحسب بل عليه ان ينمي كل واحدة منها تنمية بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوي بينها وبين نتائجها ؛ وعليه ان يقوم بذلك كله وحده ايضاً . وكل ناقد حديث من نقادنا يحتاج تلامذة ومدرسة تستمر في تطبيق طريقته وتوسيعها ولكن ان كان الطلبة لامعين خلاقين فالمشكلة انهم حتماً يشتمون لانفسهم طرقاً جديدة ، مثلما فعل امبسون تلميذ رتشاردز ، ويتطلبون تلامذة لانفسهم (فان لم يكونوا لامعين خلاقين فالمشكلة واضحة) . ونجد ان بلاكور وفرغسون وسلوخور وكولي يطبقون جميعاً طريقة بيرك على مشكلات ونصوص ادبية اخرى وسيعدون تلامذة اكفاء بمقدار ما يبدونه من اصالة وخلق في ميدان النقد لا بمقدار اتناذهم لاستاذهم واذن فان الناس لا يستعملون نفس الطريقة بكل ما لها من اهداف وبكل ما فيها من طاقات الا في العالم الذي يعيش فيه ناقدنا المثالي . اما في العالم الواقعي للنقد فذلك شيء لا نطبقه ولا نريده .

دعنا نجمل ما بسطناه :: سيمد ناقدنا المثالي طريقته المتكاملة كلها على مدى ما تبلغه الطرق النقدية الحديثة كل على حداثها ، فيؤدي في الاثر الادبي كل ما يمكن تأديته : فاذا تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب

عدة مجلدات ، وإذا تناول اثرأ طويلا كالقصيدة المطولة أو المسرحية أو القصه أنفق عمراً في درسها ولكن ناقدا المثالي غير محدود العمر فدعنا نستغل صبره لنقيد بعض الاشياء التي يتناولها في القصيدة : سيحدثنا عثم هي القصيدة اي يترجم لنا محتواها قدر الامكان (واذا قدرنا الايجاز في العمل الفني عرفنا ان ترجمته الى لغة النثر اكبر بكثير من العمل نفسه) وسيردها الى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمة ويوجد لها مكاناً في الموروث الادبي ويقارن بأسهاب بينها وبين آثار معاصرة وسابقة داخلية في الموروث أو خارجة عنه ، ويحللها تحليلاً وافياً بنسبة ما يتوفر لديه من اخبار عن صاحبها . فيصل بينها وبين ما يعرف من فكره وحياته وشخصيته واسرته وما يرواه وما له من علاقات زوجية ، وما يهتم به ، وطفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسماني وعاداته . وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي وما في نسيج القصيدة من تعابير شعبية وخصائص شعبية ، ويكشف عن استقطابها العميق في نماذج من الشعائر البدائية المتأبدة ويفسرها نفسياً من حيث هي تعبير عن اعق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة والكبت والتسامي والتعويض ، وسيرى فيها تعبيراً عن « نموذج اعلى » يمثل التجربة الجماعية وتعبيراً عن ظواهر سلوكية أو عصبية أو غددية ، وتعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلفي في سلك الجماعة ، وسيصل بينها وبين انواع من التعبير لدى البدائيين والعصائبيين والاطفال والحيوانات وسيكتشف نظامها من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر لا شعورياً ومن خلال مبناها الذي يمثل شعيرة نفسية ومن خلال الكليات الحشطالدية المتصلة بكليتها ومن علاقاتها بكليات اخرى .

وسيفسر القصيدة من حيث انها مظهر اجتماعي ، تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر الى العلاقات الانتاجية في

عصره وبيئته وجو الافكار التي تعيش ثمة ، وجو الافكار التي تتجاوز العلاقات الانتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التي تدعو القصيدة لها أو تقرر لها أو تشتمل عليها وسيسلط عليها كل معدات التخصص الكبيرة أو يستغل كل ما ادي في هذا المجال ، ويتابع النتائج بشجاعة غير المتخصص وخياله وسيستكشف على اوسع مدى ممكن ألفاظها والغموض في المعاني والعلاقات بين الالفاظ الهامة وصورها ورموزها وكل ايجاءاتها الملائمة وشكلها او اشكالها ومهمة تلك الاشكال وآثارها ، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الاليقاعي وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية وطبيعة الحركة والتناسق فيها وكل العلاقات الداخلية لكل ما تقدم من مظاهر ، وسيدرس كل الامور الواقعة خارج القصيدة مما تشير اليه القصيدة ويفسر لها على ضوء تلك تلك الامور ، وسيكتشف النزعة الموجهة — مفتاح القصيدة — الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى ويلحظ مشتملات ذلك ويتحدث عن القصيدة مجرياً المقارنة بينها وبين تعبيرات ادبية معاصرة وسابقة من نفس نمطها الا انها وجدت على نحو آخر . وسيبحث ناقدنا المثالي انشكلة التي تدور حول ماهية الشيء الذي تحاول القصيدة نقله ، كيف تنقله ولمن تنقله ، مستغلا كل مصدر من الخبر ليجد ما هو ذلك الشيء الذي عمدت القصيدة الى نقله ويختبر كل وسيلة فنية في الصنعة حتى لو أدى به ذلك إلى اختبارات المعمل ليرى حقاً ما هو الشيء الذي تنقله في واقع الامر الى نفوس افراد مختلفين وإلى جماعات في ازمدة مختلفة ، وسيستكشف مشكلة العمل الرمزي في القصيدة ، ماذا أدت رمزياً للشاعر وماذا تؤدي رمزياً للقارئ وما العلاقة بين هذين العاملين ، وكيف تقوم بمهمتها داخل المبنى الرمزي الكبير الذي يمثل تطور كتابة الشاعر ، او داخل مبنى رمزي أكبر يمثل عصرأ أدبياً كاملاً . وقد يتحدث عن عديد

من مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، عديدة حتى انها لتعز على الحصر وتشمل مسائل فلسفية واخلاقية كالمعتقدات والافكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكد عليها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ وعلاقتها بالقارئ الحضارية كما تشمل اوراقاً صغيرة مثل عنوان القصيدة او بعض ملامح الكتابة والتهجئة والترقيم . وسيضع القصيدة في مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية (ولذلك عليه ان يعرف كل ما أأنه صاحبها) ، ويواجه مشكلة الظروف التي ولدت فيها القصيدة ويتحدث عن الملامح المتفردة في اسلوبها وما تعكسه من فكر وشخصية عكساً متفرداً . وفي النهاية يعتمد ناقدنا المثالي فيقدر القصيدة من الناحية الذاتية على اساس من كل ما وصفناه ، ويقوم اجزاءها من " حية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ، ودرجة استكمالها لعناصرها ، ويضع قيمتها ازاء قيم مثيلاتها مما نظمها صاحبها نفسه او نظمه غيره ، ويقدر ميزتها في الحال وفي الاستقبال ومقدار سيورتها ويحدد جانب التقريظ وجانب الذم واذا شاء فان له ان يقدم نصيحة حول القصيدة للقارئ او للشاعر . واذا شاء ايضاً فله ان يتحدث عن معلوماته التي جمعها وآرائه التي كونها من حيث علاقتها بالمعلومات والآراء لدى غيره من النقاد مثاليين كانوا او غير ذلك . وبعد ذلك يحق له ان يمسخ العرق عن جبينه ويتنفس الصعداء ويتقدم لمعالجة قصيدة اخرى

٢ - الناقد الواقعي

إن صورة ناقدنا المثالي هذه شقشة لسانية فخسب ولكنها شقشة مفيدة فيها سمو المثل الافلاطونية واستحالتها معاً ، فلنحطم هذه الصورة ولنعد الى عالم الحقائق ومجال الامكانيات العملية التي هي في طوق الفرد

من بني الانسان ؛ ونحن انما نريد طريقة متكاملة فننقل ان قسماً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن وانه في طوق انسان واحد ان يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب . خذ مثلاً كنت بيرك ، تجد ان هذا الناقد قد أدى بين الحين والحين كل « الادوار » التي يشملها النقد الحديث كما أدى الى جانبها عدداً من الاشياء الاخرى المتصلة بها ، وقد كان نصيب رتشاردز وامبسون وبلاكور أقل من ذلك لانهم لم يكتفوا من التركيب بين الطرق النقدية ، وجنحوا وبخاصة بلاكور الى اداء شيء واحد في وقت واحد حسبما يتطلبه الاثر الذي ينقدونه ، وهؤلاء هم خيرة نقادنا ، وقد كان التكامل في اعمالهم موفقاً ناجحاً ولكنهم حادوا عن التكامل الكلي النظري الذي يحتاج جهوداً لا حد لها ، وكانت قاعدتهم في ذلك : (١) ألا يتابعوا باستقصاء كل وسيلة من وسائلهم الى آخرها وانما يتابعونها الى حد ما يقفون عنده اذ يجدونها توحى بإمكانات جديدة وراء ذلك ، (٢) وان يلحوا على تلك الوسائل التي تبدو مثمرة في معالجة أثر معين دون غيرها ، ويهملوا او يقللوا من شأن الوسائل الاخرى - مؤقتاً - لانها أقل ثمرة ولكنهم قد يستغلون ما أهملوه أو قللوا من شأنه في مناسبة اخرى . غير ان خيرة نقادنا هؤلاء لم يستطيعوا حتى في ضمن هذه الحدود ان يجدوا ندحة في الزمان والمكان تمكنهم من ان يتعمقوا حسبما يرغبون لان باءهم في العلم والمعرفة مهما اتسع لا يفي بما يريدون ، وسيغدو من العسير في المستقبل ان يتقن الناقد كل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النقد الادبي بل انه سيغدو حتماً امراً مستحيلاً ، وستنمو العلوم الاجتماعية نمواً كبيراً في عاجل الايام او آجلها حتى ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه ، ولا ريب في ان الناقد البيكوني الذي يحيط بكل انواع المعارف هو الاثير المفضل

لدينا ، غير ان الناقد البيكوني لا يستطيع ان يعيش في عصر يدق فيه التخصص على مر الايام .

إذن فلنقل ان الناقد المتخصص هو الذي يستطيع ان يستغل طريقة واحدة مطوّرة موسعة . ولكن نقادنا المعاصرين لا يشأون شأو النقاد البيكونيين ، ونحن نحس ان ضيق التخصص لديهم يجعلهم مشوهين للادب لا سداد في ايديهم . وهم أحد اثنين في الغالب : محدود "آفاق" يستطيع ان يؤدي شيئاً واحداً اداء جيداً ويعجز عما عداه مثل ادموند ولسن في التفسير وفان ويك بروكس في كتابة التراجم ؛ او متخصص في ميدان خارج عن ميدان الادب مثل تخصص مود بودكين في التحليل النفسي وكودول في الماركسية والآنسة رورك في امور الفولكلور . ومثل هؤلاء النقاد الذين يحسنون طريقة واحدة مطوّرة مفيدون اشد الافادة في حالين ، اما حين يتخصصون في الادب الذي تلائمه طريقتهم ومعارفهم كتخصص مدرسة كمبردج في دراسة الادب الاغريقي ، لان الصلة بين هذا الادب وبين التفسيرات الشعائرية وثيقة قوية ؛ واما حين يتخصصون في تلك الجوانب من الآداب التي ان سلفوا عليها مبادئهم وافكارهم وضحتها وجلتها كما يفعل النقاد النفسيون والماركسيون (او كما يجب ان يفعلوا) .

غير ان هذين النوعين من التخصص النقدي في حاجة الى شيء آخر ليجعلهما مثمرين ، وهذا الشيء هو العمل التعاوني في النقد او سمّه النقد الجماعي ، وهذا هو الامل الذي داعب اليوت في عهد مبكر ، فعبّر عنه في مقال « تجربة في النقد » بمجلة Bookman ، تشرين الثاني ١٩٢٩ إذ قال انه « تعاون النقاد ذوي الدربة المختلفة ثم قيام اناس لا هم مختصون ولا هواة باستخلاص ما يسهمون به وتكديسه وتصنيفه » . وقد نسمّي هذا النقد الجماعي باسم « مأدبة » Symposium وهي لفظة لاتزال تحمل في تركيبها حروف « أدب » مهما تباعد ابحاءاتها . ولدينا امثلة من هذه

« الموائد » النقدية في كتب نشرت بعضها قام به متخصصون وبعضها يتناول موضوعات خاصة ومنها ما يدور حول بلد او فترة من الفترات ومنها ما يتعلق بشخص واحد في عيد ذكراه ، ومنها عدد من اعداد إحدى المجلات يخصص لدراسة اديب واحد او يخصص لدراسة أثر واحد لآحد الادباء ، وهناك « المآدب » الغنية الحافلة و « المآدب » المقيرة الخادعة .

واكبر خطأ يعتور هذه الانواع جميعاً وبخاصة الاخيرة منها انها لا تحفل بالتخصص الكافي ذلك لان اختيار الناقدين المسهمين في مثل هذه المجموعات انما يكون عرضاً واتفاقاً فيجئ التداخل في مقالاتهم ولا تتمثل فيها جميع المذاهب ووجهات النظر وفي بعض الحالات تجدهم يحاولون ان يحدوا في المجموعة كل ما يمكن حشده فلا يلتقي النقاد حول الموضوع نفسه ابداً فتمتد المجموعة قيمتها الحقيقية ، إذ ليست قيمتها في اختلاف المادة وانما في اختلاف اساليب التناول للمادة نفسها . فالمجموعة الناجحة نجاحاً تاماً هي التي تتضافر فيها اقلام المتخصصين ، على نحو مخطط منظم ، ثم بأن ينشئوا خطوط تخصصهم على اساس من الطريقة لا الموضوع . وفي الوقت نفسه تشجع مثل هذه المجموعة المسهمين فيها على اقتسام العمل وتوزيعه لأن كل واحد يلتزم الاتجاه النقدي الذي يسير فيه فيؤدي شيئاً واحداً دون ما عداه . حقاً انها قد تجعل النقاد المحدثين اشد تحيزاً ومحدودية وتخصصاً واقل اكتمالاً ولكنهم يكسبون في جانب العمق ويعوض احدهم ما لدى الآخر من نقص فيتوفر لدى المهمة النقدية فضائل المجال الواسع والاكتمال وهي فضائل لا يقوم بها واحد من النقاد الا تلبست به السطحية .

هل يمكن ان يتحقق هذا عملياً ؟ نعم في ناحيتين . اولاً : المجلة فانها قد تخصص بعض اعدادها لدراسة شخص واحد او موضوع واحد ، ولو

سلمنا بأن التنظيم والتخطيط شيان مثاليان فان نقص المجالات انها لا تستطيع ان تسيطر على هذا الامر سيطرة تامة لان اصحابها لا يستطيعون ان يضمنوا اكتاب كل ناقد ، فهم يرضون بما يحصلون عليه وهم لا يستطيعون ان يفرضوا حدوداً صارمة في الموضوع أو الطريقة على النقاد المحترفين الذين قد يخرجون عن تلك الحدود استطراداً ، وليس لديهم المال الذي يغرون به الناقد على التزام الحدود . ثم انهم لا يعرفون على وجه الدقة من من النقاد يحسن هذا خيراً من سواه ، وهم مقيّدون بالقدر الذي يتقبله قراؤهم من النقد وهم احياناً يملأون الفراغ ليخرجوا بمجموع كامل وإذن فالحاجة ملحة الى مجلة جديدة تسمى نفسها « الناقد » او « مأدبة » النقد تكرر نفسها لدراسة جماعية حول رجل او كتاب او قصيدة في كل عدد وتحصل على نقاد مختصين وتدريب بعض النقاد وتفوز بايجاد نقاد مستقلين يوجهون اعمالهم لخدمة اغراضها ، وقراء يحبونها ، فتل هذه المجلة يحل بعض المشكلات ويبقى بعضها الآخر دون حل^(١) .

وثانياً : هناك الجامعات التي تملك المال والرجال لتحقيق مثل هذا الهدف وهي معتادة لشئون التخصص من كل نوع . اما هل تقبل الجامعات ان تشغل نفسها بنشاط كالنقد على شكل مجلة او سلسلة من الكتب او حتى بتنظيم دراسة الادب فيها على هذا النحو فذلك شيء آخر . ومن الدلالات المشجعة في هذا المجال نشر مطبعة برنستون لعدة سلاسل من البحوث في الادب والعلوم الانسانية منها : « غاية الفنان » و « غاية الناقد » و « لغة الشعر » وكل نشرة منها مجموعة طيبة تعاون على اخراجها اربعة او خمسة من الثقات المختصين . ومن المشجعات ايضاً ما

(١) غير مثل موجود واقربه الى النوع المثالي الذي نطلبه هنا هو مجلة Scrutiny اذ فيها مجموعة من المواهب المتعاقبة . غير ان مجالها محدود وهي تهتم باصدار اعداد خاصة في المسائل التربوية والثقافية اكثر من اهتمامها بتخصيص اعداد للادباء والآثار الادبية .

قام به المعهد الانجليزي من اتفاق على محاولة في النقد التعاوني الجماعي، ففي خلال اسبوع من ايلول ١٩٤١ عقد فصل دراسي بجامعة كولبية تحت اشراف نورمان هولمز بيرسون الاستاذ في بيل وتحدث فيه اربعة من النقاد كل لمدة ساعة عن قصيدة واحدة في اربعة ايام متعاقبة وهم هوراس غرغوري وليونل ترلنج وكليث بروكس وفردريك بوتل (ودعي ناقد خامس هو مورتن داون زابل فلم يستطع الحضور) وكانت القصيدة هي Ode on Intimations of Immortality لوردزورث وكان الحاضرون مائة او نحوها ولم اكن انا شاهد تلك المحاضرات ولكني اقدر ان الاخفاق كان نصيب هذه المحاولة لضيق في مجال الموضوع مستنتجاً ذلك مما كتبه عن هذه المحاضرات دونالد ستوفر في رسالة بعث بها الى مجلة كينيون ، شتاء ١٩٤٢ . ومن المشجعات ايضاً على نطاق اوسع وجود عدد من اساتذة الجامعات الاميركية (ومنهم الاستاذ ليونارد براون بجامعة سرقوسة وهو الذي تتلمذ عليه المؤلف) يدرسون طلبية الآداب في المراحل العليا على طريقة « المأدبة » فيعالج كل تلميذ موضوعه مدة طويلة من الزمن من زاوية مختلفة وعلى نهج مخالف ثم ينظم الاستاذ ما صنعه تلامذته ويجمعه . وليس يخطر لي مجال آخر سوى المجالات والجامعات لتحقيق هذه الفكرة . نعم هناك الراديو والاحاديث التي قد تدور فيه حول موضوع معين ولكن الجماهير تميل الى التبسيط فيخرج امثال هذه البرامج ضحلة تافهة .

ومن الآمال الكبرى التي تعلق على النقد التعاوني الجماعي انه سيعد لمباشرة الآثار المعقدة التي لم يوفق الفرد الناقد في معالجتها وبرز امثلتها موي ديك . وقد قال مائيسون في مقدمته على كتاب « النهضة الاميركية » : « لم أر عن موي ديك شيئاً مطبوعاً ذا حظ من النفاذ والاسهاب » ، وهذا اقل من الحقيقة بكثير اذ كان من حقه ان يقول انه ليس لدينا عن هذه القصة الا ما هو سطحي محدود . وبنسبة اقل يصدق هذا الحكم على كل

الآثار الادبية العظيمة ، فكل النقد من حولها متخلف .

وكل الاعمال الادبية العظيمة وكل الروائع في الاثر الادبي العظيم وكل الادب الحديث الجاد - كل هذه ذات مستويات متعددة ، ولذلك يجب ان يكون لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها ، وهذا معناه ان الناقد الذي يترس بأي اثر منها مستعملاً أي معجم من الالفاظ لا بد من ان يعود لنا بمعنى يمكن نثره وبسطه بعون من ذلك المعجم ، وقد ازداد ادراك هذه الحقيقة في أيامنا هذه حتى سمّاها شارل بودوان « التوازي المتكرر » وسمّاها رتشاردز « التعريف المتكرر » او « التفسير المتكرر » وهي موضوع كل ما كتبه رتشاردز ، وسمّاها بيرك « العلية المتكررة » ، وقال انها : « مجموعة من الدوائر المنداحة تبدأ من اخص الخصوص وتبلغ حتى المبادئ المطلقة في العلاقات » . ويعمل إريك فروم على هذا المبدأ نفسه وهو يفسر كافكا بمصطلح نفسي واجتماعي وديني مثلاً يحاول هاري سلوخور ان يقرأ مان وغيره بمصطلح نفسي واجتماعي وفلسفي ، وكذلك يحاول تروي الشيء نفسه وهو يقرأ بعض الادباء قراءات ميثولوجية ونفسية واجتماعية ، مثلاً يحاول ايضاً ان يستعيد « المستويات الاربعة » للمعنى ، وهي مما كان لدى اهل القرون الوسطى ، ومثله في ذلك ايضاً جاك لندسي في قراءاته الماركسية والنفسية والانثروبولوجية ، وغير هؤلاء كثيرون يباشرون الاثر الفني على مستويات متعددة ويقرأونه قراءات متكررة .

وسواء أسميت هذا النوع من النقد مجعاً او مكثراً او متعدد المستويات فمن الواضح انه لا يفتأ يزداد قيمة واهمية . وقد نسميه اذا شئنا « النقد الاستمراري » ونترك مجالاً لكل مستوى ممكن ان ينضوي تحته سواء أكان مستوى فردياً ذاتياً او اجتماعياً موضوعياً غير ذاتي (وهذان هما الطرفان المتباعدان لختلف المستويات) ، فاذا اضعفنا الى ذلك اللاوعي

الجماعي الذي يقول به يونج ربطنا بين طرفي هذا الاستمرار ربطاً دائرياً . فمثلاً نتخذ رمز اليوت في « الياب » رمزاً للعمق البعيد والتركيب الشديد . ونقرأ هذه القصيدة على اي مستوى مستغلين اي معجم : ففي المستوى القريب يراها الفرويدى رمزاً للخصاء والعنة ، وعلى مستوى اعلى يراها النفسيون بعد فرويد رمزاً للخوف من العقم الفني ، وفي المستوى العادي للحياة اليومية يراها من يكتبون التراجم مثل بروكس رمزاً لاليوت نفسه قبل ان يتحول للمذهب الكاثوليكي ، وعلى مستوى اجتماعي اعلى يراها ناقد مثل بارنغتون رمزاً لحياة الفنان الخاوية ، او صورة من حيرة الطبقة العليا ؛ ويراها اليوت نفسه ممثلة للادينية الطاغية على هذا العصر ، اما في المستوى التاريخي الواسع فان الماركسي يبصر فيها انحطاط الرأسمالية ؛ ويراها الآخذ بمصطلحات يونج الرمز الشعائري الاعلى للولادة الجديدة . كذلك هي ايضاً حال رمز مينهير بيبركورن في « الجبل السحري » من تأليف مان فانه قد يرمز لاشياء كثيرة ابتداءً من الاب الاوديبى خلال الشخصية المنافسة القوية الى رب الزرع . ثم ان فكرة هتلر عن الوحدة الالمانية في « كفاحي » قد ترمز الى امور كثيرة ايضاً ادناها الام الاوديبية وآخرها احداث تاريخية مثل ابتلاع النمسة وتشيكوسلوفاكية وغير ذلك . ففي الرمز او الاثر ذي العمق معان كثيرة بعدد ما يستطيع النقاد ان يجدوه من مستويات او معجمات يعبرون بها .

ولهذا النقد المتعدد الجوانب والمستويات فائدة اخرى نوضحها على النحو التالي : ان النقد الايطالي قد اهل جانب الملهاة ذات يوم ، وان النقد الذي يتناول عصر اليزابث ، قد تغافل عن شيكسبير والدراما الاليزابيثية في وقت من الاوقات ، هذان مثالان اثنان فقط وهما قد يوحيان للنقاد اننا ايضاً نهمل بالمثل آثاراً ادبية واشكالا ادبية كاملة. وان

ما نهمله قد يكون اعظم قيمة مما نعالجه ؛ ويدرك الناقد فرع شديد لهذه الحقيقة ثم ينظر الى السينما والتمسة البوليسية والمذيع والكتاب الهزلي وهي المبادئ التي تصلح لهذا الشكل الفني الذي توهم اغفاله ، فيخف فرعه ويتسهل جزعه الا ان لهذا الفرع مغزاه ، فان الذي يزعم طمأنينة الناقد هو اتساع مسؤوليته وضخامتها فهو وحده ، ولا عون له الا معرفته الحارس الوحيد للفن وابوابه السحرية . فماذا يفعل النقد التعاوني الجماعي ؟ انه لا ينشئ قراءات ومعاني متعددة فحسب ولكنه ايضا يكسب لما جميعاً جمهوراً محباً لتلقيها قادراً على محاكتها ، اي انه يكثر المعاني والقراءات وفي الوقت نفسه يجعلها محطاً للجدل والحوار وتتعاورها الافكار المتعددة ومن تعدد الافكار بل من كثرة الاخطاء ينبثق الصدق وهذا شيء قد ادركه العقلاء منذ عهد افلاطون وحوارياته . فتركيب هذه الطريقة النقدية ليس فكثيراً بسيطاً أو تعدداً في الجوانب او خلطاً فوضوياً وانما هو صراع دياكتيكي اصيل ومن هذا ينبثق الصواب وتبلج الحقيقة . وقد نحصل على هذا التركيب لدى ناقد واحد او في جماعة من النقاد ولكن يجب ان نحصل عليه على نحو حال . اما « نحصل » هذه بصيغة الجمع فانها تعني العالم كله ، اذ حينما كانت الحقيقة ممكنة الظهور فنحن جميعاً نقاد بالضرورة .

- Winters, Yvor. *Primitivism and Decadence*. New York, 1937.
Maule's Curse. Norfolk (Conn.), 1938.
 «The Sixteenth Century Lyric in England,» in *Poetry: A Magazine of Verse*, February, March, April 1939.
The Anatomy of Nonsense. Norfolk (Conn.), 1943.
Edwin Arlington Robinson. Norfolk (Conn.), 1946.
- Witcutt, W.P. *Blake: A Psychological Study*. London, 1946.
- Yeats, W. B. *Essays*. London, 1924.
The Autobiography of William Butler Yeats. New York, 1938.
A Vision. New York, 1938.
- Zabel, Morton Dauwen (ed.). *Literary Opinion in America*. New York, 1937.
 «The Thinking of the Body: Yeats in the Autobiographies,» in the *Southern Review*, Winter 1941.
 «Graham Greene,» in the *Nation*, July 3, 1943.
 «Willa Cather,» in the *Nation*, June 14, 1947.
 Introduction to *The Portable Conrad*. New York, 1947.

- Tindall, William York. *Forces in Modern British Literature*. New York, 1947.
- Trilling, Lionel. *Matthew Arnold*. New York, 1939.
 «The Legacy of Sigmund Freud: Literary and Æsthetic,» in the *Kenyon Review*, Spring 1940.
E.M. Forster. Norfolk (Conn.), 1943.
 «A Note on Art and Neurosis,» in *Partisan Review*, Winter 1945.
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York, 1925.
 «Novelist and Politician,» in the *Atlantic Monthly*, October 1935.
- Troy, William. «The D.H. Lawrence Myth,» in *Partisan Review*, January 1938.
 «Thomas Mann: Myth and Reason,» in *Partisan Review*, June and July, 1938.
 «On Rereading Balzac,» in the *Kenyon Review*, Summer 1940.
 «Stendhal: In Quest of Henri Beyle,» in *Partisan Review*, January — February 1942.
 «Scott Fitzgerald: The Authority of Failure,» in *Accent*, Autumn 1945.
- Valery, Paul. *Variety*. New York, 1927.
Variety: Second Series. New York, 1938.
- Warren, Robert Penn. «A Poem of Pure Imagination,» in *The Rime of the Ancient Mariner*. New York, 1946.
- Wertham, Frederick. *Dark Legend*. New York, 1941.
 «An Unconscious Determinant in *Native Son*,» in the *Journal of Criminal Psychopathology*, July 1944.
- West, Alick. *Crisis and Criticism*. London, 1937.
- Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Cambridge, 1920.
- Whipple, T.K. *Spokesmen*. New York, 1928.
Study Out the Land. Berkeley, 1943.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, 1931.
The Triple Thinkers. New York, 1938.
To the Finland Station. New York, 1940.
The Boys in the Back Room. San Francisco, 1941.
The Wound and the Bow. Boston, 1941.

- Scarfe, Francis. *Auden and After*. London, 1942.
- Schlauch, Margaretè *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York, 1927.
Romance in Iceland. Princeton, 1934.
 «The Language of James Joyce,» in *Science and Society*, Fall 1939.
The Gift of Tongues. New York, 1942.
- Schorer, Mark. *William Blake*. New York, 1946.
- Schücking, Levin L. *The Sociology of Literary Taste*. London, 1944.
- Simon, Henry W. *The Reading of Shakespeare in American Schools and Colleges*. New York, 1932.
- Slochower, Harry. *Three Ways of Modern Man*. New York, 1937.
Thomas Mann's Joseph Story. New York, 1938.
No Voice is Wholly Last... New York, 1945.
- Smirnov, A.A. *Shakespeare*. New York, 1936.
- Smith, Bernard. *Forces in American Criticism*. New York, 1939.
- Sonnenschein, E.A. *What is Rhythm?* Oxford, 1925.
- Spencer, Theodore. *Death and Elizabethan Tragedy*. Cambridge (Mass.), 1936.
Shakespeare and the Nature of Man. New York, 1942.
 (ed.). *A Garland for John Donne*. Cambridge (Mass.), 1931.
- Spender, Stephen. *The Destructive Element*. London, 1935.
Poetry since 1939. London, 1946.
- Spurgeon, Caroline. *Mysticism in English Literature*. Cambridge, 1913.
Keats' Shakespeare. Oxford, 1928.
Shakespeare's Imagery. Cambridge, 1935.
- Stauffer, Donald A. *The Nature of Poetry*. New York, 1946.
 (ed.). *The Intent of the Critic*. Princeton, 1941.
- Strachey, John. *The Coming Struggle for Power*. New York, 1933.
Literature and Dialectical Materialism. New York, 1934.
- Tate, Allen. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.
Reason in Madness. New York, 1941.
 (ed.). *The Language of Poetry*. Princeton, 1942.
- Thomson, George. *Æschylus and Athens*. London, 1941.
Marxism and Poetry. New York, 1946.

- Prescott, F.C. *Poetry and Dreams*. Boston, 1919.
The Poetic Mind. New York, 1922.
- Raglan, Lord. *Jocasta's Crime*. New York, n.d.
The Hero. New York, 1937.
Death and Rebirth. London, 1946.
- Rajan, B. (ed.). *T.S. Eliot: a Study of His Writings by Several Hands*.
 London, 1947.
- Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero*. New York, 1914.
Art and the Artist. New York, 1932.
- Ransom, John Crowe. *God without Thunder*. New York, 1930.
The World's Body. New York, 1938.
The New Criticism. Norfolk (Conn.), 1941.
- Read, Herbert. *Reason and Romanticism*. London, 1926.
Wordsworth. New York, 1931.
Collected Essays in Literary Criticism. London, 1938.
Poetry and Anarchism. New York, 1939.
A Coat of Many Colors. London, 1945.
- Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*. New York, 1924.
Science and Poetry. London, 1926.
Practical Criticism. New York, 1929.
Mencius on the Mind. New York, 1932.
Coleridge on Imagination. New York, 1935.
- Riding, Laura, and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*.
 London, 1927.
- Rosenfeld, Paul. *Port of New York*. New York, 1924.
Men Seen. New York, 1925.
- Rosenzweig, Saul. «The Ghost of Henry James», in *Partisan Review*,
 Fall 1944.
- Rourke, Constance. *Trumpets of Jubilee*. New York, 1927.
Troupers of the Gold Coast. New York, 1928.
American Humor. New York, 1931.
Charles Sheeler. New York, 1938.
The Roots of American Culture. New York, 1942.
- Rylands, George H. W. *Words and Poetry*. New York, 1928.
- Sachs, Wulf. *Psychoanalysis; Its Meaning and Practical Applications*.
 London, 1934.

- Murray, Gilbert. «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy,» in *Themis*. Cambridge, 1912.
Euripides and His Age. New York, 1913.
The Rise of the Greek Epic. Third edition, revised. London, 1924.
The Classical Tradition in Poetry. Oxford, 1927.
Greek Studies. Oxford, 1946.
- Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky*. New York, 1916.
Aspects of Literature. New York, 1920.
The Problem of Style. Oxford, 1922.
Keats and Shakespeare. Oxford, 1925.
Shakespeare. New York, 1936.
- Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. Norfolk (Conn.), 1944.
- Ogden, C.K., and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning*. New York, 1923.
- Ogden, C.K., I.A. Richards, and James Waad. *The Foundations of Aesthetics*. New York, 1925.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. New York, 1947.
- Orwell, George. *Inside the Whale*. London, 1940.
Dickens, Dali, & Others. New York, 1946.
«Politics and the English Language,» in *Modern British Writing*. New York, 1947.
- Parkes, Henry Bamford. *The Pragmatic Test*. San Francisco, 1941.
- Parrington, Vernon L. *Main Currents in American Thought*. New York, 1930.
- Phare, Elsie Elizabeth. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.
- Plekhanov, George V. *Art and Society*. New York, 1936.
«Historical Materialism and the Arts,» in *Dialectics*. 3 and 4, 1937.
- Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York, n.d.
A B C of Reading. London, 1934.
Make It New. New Haven, 1935.
Polite Essays. Norfolk (Conn.), n.d.
Culture. Norfolk (Conn.), 1938.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, 1933.

- Time and Western Man*. New York, 1928.
The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator. London. 1931.
Men without Art. London, 1934.
- Lifschitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. New York, 1938
- Lindsay, Jack. *John Bunyan: Maker of Myths*. London, 1937.
The Anatomy of Spirit. London, 1937.
- Lovejoy, Arthur O. *The Revolt against Dualism*. New York, 1930.
The Great Chain of Being. Cambridge (Mass.). 1936.
- Lowes, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston, 1919.
The Road to Xanadu. Boston, 1927.
Of Reading Books. Boston, 1929.
Geoffrey Chaucer. Boston, 1934.
Essays in Appreciation. Boston, 1936.
- Mac Neice, Louis. *Modern Poetry*. Oxford, 1938.
The Poetry of W. B. Yeats. Oxford, 1941.
- Macy, John. *The Spirit of American Literature*. New York, 1913.
The Critical Game. New York, 1922.
- Mann, Thomas. *Post Masters*. New York, 1933.
Essays of Three Decades. New York, 1947.
- Marx, Karl, and Frederick Engels. *Literature and Art*. New York, 1947.
- Matthiessen, F.O. *Sarah Orne Jewett*. Boston, 1929.
Translation: An Elizabethan Art. Cambridge (Mass.), 1931.
The Achievement of T.S. Eliot. New York, 1935.
American Renaissance. New York, 1941.
Henry James: The Major Phase. New York, 1944.
- Mehring, Franz. *The Lessing Legend*. New York, 1938.
- Mirsky, D.S. *A History of Russian Literature*. New York, 1927.
The Intelligentsia of Great Britain. New York, 1935.
- Morton, A.L. *Language of Men*. London, 1945.
- Muller, Herbert J. *Modern Fiction*. New York, 1937.
Science and Criticism. New Haven, 1943.
Thomas Wolfe. Norfolk (Conn.), 1947.
- Mumford, Lewis. *The Golden Day*. New York, 1926.
Herman Melville. New York, 1929.

- Stendhal*. New York, 1946.
- Kashkeen, J. «Ernest Hemingway,» in *International Literature*, No. 5, 1935.
- Kenyon Critics, The. *Gerard Manley Hopkins*. Norfolk (Conn.), 1945.
- Klingender, F. D. *Marxism and Modern Art*. New York, 1945.
- Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. Oxford, 1930.
The Imperial Theme. Oxford, 1931.
The Shakespearian Tempest. Oxford, 1932.
The Burning Oracle. Oxford, 1939.
The Starlit Dome. Oxford, 1941.
- Knights, L.C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.
Explorations. London, 1946.
- Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe*. New York, 1926.
Samuel Johnson. New York, 1944.
- Kubie, Lawrence S. «The Literature of Horror,» in the *Saturday Review of Literature*, October 20 and November 24, 1934.
- Laforgue, René. *The Defeat of Baudelaire*. London, 1932.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.), 1942.
- Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York, 1924.
Phoenix. New York, 1936.
- Leavis, F.R. *New Bearings in English Poetry*. London, 1932.
For Continuity. Cambridge, 1933.
Revaluation. London, 1936.
(ed.). *Toward Standards of Criticism*. London, 1933.
(ed.). *Determinations*. London, 1934.
- Leavis, Q.D. *Fiction and the Reading Public*. London, 1939.
- Lehmann, John. *New Writing in England*. New York, 1939.
- Lenin, V. I. «Party Organization and Party Literature,» in *Dialectics* 5, 1938.
«Five Essays on Leo Tolstoy,» in *Dialectics* 6, 1938.
- Levin, Harry. *James Joyce*. Norfolk (Conn.), 1941.
«Toward Stendhal,» in *Pharos*, Winter 1945.
- Lewis, Wyndham. *The Lion and the Fox*. London, n.d.

- Gilbert Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York, 1931.
- Gorky, Maxim. *On Guard for the Soviet Union*. New York, 1933.
Culture and the People. New York, 1939.
Reminiscences. New York, 1946.
 and others. *Problems of Soviet Literature*. New York, n.d.
- Gourmont, Remy de. *Decadence*. New York, 1921.
- Granville-Parker, Harley, and G.B. Harrison. *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1934.
- Gregory, Horace. *Pilgrim of the Apocalypse*. New York, 1933.
The Shield of Achilles. New York, 1944.
- Grib, V. *Balzac*. New York, 1937.
- Harrison, Jane Ellen. *Themis*. Cambridge, 1912.
Ancient Art and Ritual. New York, 1913.
- Henderson, Philip. *Literature and a Changing Civilisation*. London, 1935.
The Novel Today. London, 1936.
- Hicks, Granville. *The Great Tradition*. New York, 1935.
John Reed. New York, 1936.
Figures of Transition. New York, 1939.
- Hoffman, Frederick T. *Freudianism and the Literary Mind*. Baton Rouge, 1945.
- Horton, Philip. *Hart Crane*. New York, 1937.
- Hotson, J. Leslie. *The Death of Christopher Marlowe*. London, 1925.
Shakespeare versus Shallow. London, 1931.
- Hulme, T.E. *Speculations*. London, 1924.
Notes on Language and Style. Seattle, 1929.
- Jackson, T.A. *Charles Dickens*. New York, 1938.
- James, Henry. *Notes on Novelists*. New York, 1914.
Notes and Reviews. Cambridge (Mass.), 1921.
The Art of the Novel. New York, 1934.
- Jarrell, Randall. «Changes of Attitude and Rhetoric in Auden's Poetry,»
 in the *Southern Review*, Autumn 1941.
- Jones, Ernest. *Essays in Applied Psychoanalysis*. London, 1923.
- Josephson, Matthew. *Portrait of the Artist as American*. New York, 1930.

- «Basic English and Wordsworth,» in the *Kenyon Review*, Autumn 1940.
 «Thy Darling in an Urn,» in the *Sewanee Review*, Autumn 1947.
- Farrell, James T. *A Note on Literary Criticism*. New York, 1936.
The League of Frightened Philistines. New York, 1945.
Literature and Morality. New York, 1947.
- Farrington, Benjamin. *Science and Politics in the Ancient World*. New York, 1940.
Greek Science. New York, 1944.
- Fergusson, Francis. «T. S. Eliot,» in *The American Caravan*. New York, 1927.
 «Eugene O'Neill,» in *Hound & Horn*, January 1930.
 «D. H. Lawrence's Sensibility,» in *Hound & Horn*, April-June 1933.
 «James' Idea of Dramatic Form,» in the *Kenyon Review*, Autumn 1943.
 «Action as Passion,» in the *Kenyon Review*, Spring 1947.
- Fernandez, Ramon. *Messages*. New York, 1927.
- Flores, Angel (ed.). *Henrik Ibsen*. New York, 1937.
Literature and Marxism. New York, 1938.
The Kafka Problem. New York, 1946.
- Fowlie, Wallace. *Clowns and Angels*. New York, 1943.
Rimbaud. New York, 1946.
Jacob's Night. New York, 1947.
- Fox, Ralph. *The Novel and the People*. New York, 1937.
Ralph Fox: A Writer in Arms. New York, 1937.
- Frank, Waldo. *Salvos*. New York, 1924.
In the American Jungle. New York, 1936.
- Freeman, Joseph, Joshua Kunitz, and Louis Lozowick. *Voices of October*. New York, 1930.
- Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci*. New York, 1910.
Delusion and Dream. New York, 1917.
 «Dostoevski and Parricide,» in *Partisan Review*, Fall 1945.
- Gide, André. *Dostoevsky*. New York, 1926.
Imaginary Interviews. New York, 1944.

- Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New York, 1944.
- Carpenter, Rhys. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Los Angeles, 1946.
- Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. London, 1937.
Studies in a Dying Culture. London, 1938.
The Crisis in Physics. London, 1939.
- Cornford, F.M. *From Religion to Philosophy*. London, 1912.
The Origin of Attic Comedy. London, 1917.
- Cowley, Marc Im. *Exile's Return*. New York, 1934.
 Introduction to *The Portable Hemingway*. New York, 1944.
 Introduction to *The Portable Faulkner*. New York, 1946.
- Daiches, David. *Literature and Society*. London, 1938.
The Novel and the Modern World. Chicago, 1939.
Poetry and the Modern World. Chicago, 1940.
Virginia Woolf. Norfolk (Conn.), 1942.
Robert Louis Stevenson. Norfolk (Conn.), 1947.
- Damon, S. Foster. *William Blake*. Boston, 1924.
- Davis, Robert Gorham. «Art and Anxiety,» in *Partisan Review*, Summer 1945.
- Day Lewis, C. *A Hope for Poetry*. Third edition, revised. Oxford, 1936.
 «Revolution in Writing,» in *A Time to Dance*. New York, 1936.
The Poetic Image. London, 1947.
 (ed.). *The Mind in Chains*. London, 1937.
- Dupee, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. New York, 1932.
John Dryden. New York, 1932.
The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1933.
After Strange Gods. London, 1934.
Essays Ancient and Modern. New York, 1936.
- Ellison, Ralph. «Richard Wright's Blues,» in the *Antioch Review*, Summer 1945.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.
Some Versions of Pastoral. London, 1935.
 and George Garrett. *Shakespeare Survey*. London, n.d.

- Bernard Shaw. *Norfolk* (Conn.), 1947.
- Blackmur, R.P. *The Double Agent*. New York, 1935.
The Expense of Greatness. New York, 1940.
 «Humanism and Symbolic Imagination,» in the *Southern Review*, Autumn 1941.
 «Language as Gesture,» in *Accent*, Summer 1943.
 «Notes on Four Categories in Criticism,» in the *Sewanee Review*, Autumn 1946.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford, 1934.
The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play. Oxford, 1941.
 «The Philosophic Novel,» in the *Wind and the Rain*, Autumn 1942.
- Bourne, Randolph. *Untimely Papers*. New York, 1919.
The History of a Literary Radical. New York, 1920.
- Bowra, C.M. *Greek Lyric Poetry*. Oxford, 1936.
The Heritage of Symbolism. London, 1943.
Sophoclean Tragedy. Oxford, 1944.
From Vergil to Milton. New York, 1946.
- Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, 1939.
The Well Wrought Urn. New York, 1947.
- Brooks, Van Wyck. *John Addington Symonds*. New York, 1914.
The World of H.G. Wells. New York, 1915.
The Ordeal of Mark Twain. New York, 1920.
The Pilgrimage of Henry James. New York, 1925.
Three Essays on America. New York, 1934.
- Buchanan, Scott. *Poetry and Mathematics*. New York, 1929.
- Burgum, Edwin Berry. *The Novel and the World's Dilemma*. New York, 1947.
- Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. New York, 1931.
Permanence and Change. New York, 1935.
Attitudes toward History. 2 vol. New York, 1937.
The Philosophy of Literary Form. Baton Rouge, 1941.
A Grammar of Motives. New York, 1945.
- Calverton, V.F. *The New Ground of Criticism*. Seattle, 1930.
The Liberation of American Literature. New York, 1932.

مراجع مختارة

لنقد الادبي منذ سنة ١٩١٢

- Abbott, Charles D. *Poets at Work*. New York, 1948.
- Aiken, Conrad. *Skepticisms*. New York, 1919.
- Allen, Walter. «A Note on Franz Kafka,» in *Focus One*. London, 1945.
«A Note on André Malraux,» in *Focus Two*. London, 1946.
«Graham Greene,» in *Writers of To-day*. London, 1946.
«Henry Green,» in *Little Reviews Anthology 1946*. London, 1946.
- Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination*. London, 1946.
- Arvin, Newton. *Hawthorne*. Boston, 1929.
Whitman. New York, 1938.
- Auden, W.H. «John Skelton,» in *The Great Tudors*. London, 1935.
«Psychology and Art To-day,» in *The Arts To-day*. London, 1935.
Introduction to *The Oxford Book of Light Verse*. Oxford, 1938.
«The Sea and the Mirror,» in *The Collected Poetry of W.H. Auden*. New York, 1945.
«The People v. The Late Mr. William Butler Yeats,» in *Partisan Reader*. New York, 1946.
- Baudouin, Charles. *Psychoanalysis and Aesthetics*. New York, 1924.
Contemporary Studies. New York, 1925.
- Bentley, Eric. *A Century of Hero-Worship*. New York, 1944.
The Playwright as Thinker. New York, 1946.

الفهارس العامة

فهرس الاعلام

فهرس الكتب

فهرس الصحف والمجلات

فهرس الاعلام

أ -

- آثينا Athena : (١) ٢٧٩
آدم Adam : (١) ٢٣٥ ، ٢٥٧ (٢) ٨٩
آدمز ، بروكس Adams, Brooks : (٢) ٣٩ ، ٤٨
آدمز ، ج . دونالد Adams, J. Donald : (١) ٣٥ (٢) ١١١ ، ٢١٩
آدمز ، سام Adams, Samuel : (١) ١٦٧
آدمز ، هنري Adams, Henry : (١) ١٠١ ، ١٠٧ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ،
١٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٧٥
(٢) ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥٢
آرثر Arthur : (١) ٢٣٣
آردن Arden : (٢) ٦٠
آرفن ، نيوتن Arvin, Newton : (١) ٢٠٩ (٢) ٢١٩
آرمسترونغ ، ادورد أ. أ. Armstrong, E. A. : (١) ٣٠٧ ، ٣٠٨ ،
٣١٠ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ (٢) ٢٠٢ ، ٢٤٦
آرمور ، جوزف Armour, Joseph : (١) ٢٨٨
آرنهايم ، رودلف Arnheim, Rudolf : (١) ٢٧٦ ، ٣٣١
آرنودانيال Arnaut Daniel : (١) ٦١ ، ١٧٢
آرنولد ، توماس Arnold, Thomas : (٢) ١٩٦

- آرنولد ، ثورمان Arnold, Thurman : (۱) ۲۳۸ (۲) ۲۲۵
 آرنولد ، ماثیو Arnold, Matthew : (۱) ۲۶ ، ۴۰ ، ۵۳ ، ۸۲ ،
 ۱۱۴ ، ۱۱۸ ، ۱۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۷۴ ، ۱۷۹ ، ۱۹۰ ، ۲۰۹ ،
 ۲۷۳ (۲) ۲۶ ، ۹۰ ، ۱۹۶ ، ۲۴۰
 آتش ، س. ا. Asch, S. E. : (۱) ۲۷۸
 آل تیودور Tudors : (۱) ۱۲۳
 آمیل ، هنری فردریک Amiel, H. F. : (۱) ۱۸۹
 ابرهارت : رتشارد Eperhart, R. : (۲) ۹۳ ، ۹۵ ، ۱۸۱
 اِبسن ، هنریک Ibsen, Henrik : (۱) ۴۰ ، ۱۷۱ (۲) ۱۹۵ ،
 ۲۱۵
 ابلندن ، ادمند Blunden, Edmund : (۱) ۲۹۳
 ابوت ، الان Abbot, Allan : (۲) ۱۵۳
 ابوت ، تشارلس د. Abbot, Charles D. : (۱) ۲۷۶ ، ۳۳۰ ،
 ۳۳۱
 ابولو Apollo : (۱) ۵۵ ، ۶۸ ، ۲۱۶ هـ
 ابولیوس Apuleius : (۱) ۱۲۷ هـ
 اخیل Achilles : (۱) ۶۹ هـ
 ادبون ، جون جیمس Audubon, J. J. : (۱) ۲۴۱ ، ۲۴۳
 أدلر ، ألفرد Adler, Alfred : (۱) ۶۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۱۵ ،
 ۲۴۸ ، ۲۴۹ هـ ، ۲۶۷ ، ۱۴۴ (۲) ، ۲۲۳
 أدلر ، مورتمر Adler, Mortimer : (۲) ۱۲۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۰
 ادوردز ، جوناثان Edwards, Jonathan : (۱) ۱۹۱ ، ۱۹۴ ،
 ۲۰۱ ، ۲۲۹
 ادیسون ، جوزف Addison, Joseph : (۱) ۱۱۲ (۲) ۱۴۷ ، ۱۴۸
 ارتزیباشف ، بوریس Artzybasheff, B. : (۱) ۷۰
 ارسطارخس Aristarchus : (۱) ۲۴

- أرسطوطاليس Aristotle : (١) ٩ - ١١ ، ٢٢ - ٢٥ ، ٣٠ ، ٣١ هـ ،
 ٥٥ ، ٥٦ هـ ، ٥٧ هـ ، ١١٦ ، ١٤٧ ، ١٥٩ هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢٥٩ ،
 ٢٦٠ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ (٢) ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ٢٠٦ ،
 ٢٠٧ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٤٨
- أريوستو Ariosto : (١) ٥٦ هـ ، ١١٦
- أسخيلوس Aeschylus : (١) ٨٣ ، ٢٣٤ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ (٢) ١٩٣
- أسكليبيوس Asclepius : (١) ٦٩ هـ
- اشبنجلر ، اسوالد Spengler, Oswald : (١) ٦٤ هـ ، ١٨٦ (٢)
 ١٨٧ ، ٢٣٧
- اشتزلر ، آرثر Schnitzler, Arthur : (٢) ٢٣٧
- أغاممنون Agamemnon : (١) ٦٨ هـ
- إغوانا ، مارين Iguana, Marine : (١) ٧١
- أفلاطون Plato : (١) ٢٢ ، ٢٣ ، ٥٤ ، ١٢٧ هـ ، ٢٥٩ ، ٢٨٧ ،
 ٣٢٥ (٢) ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ١٢١ ، ١٤٦ ، ١٧٦ ،
 ١٧٨ ، ٢٠٦ ، ٢٢٦ ، ٢٦٢
- أكتون (البارون) Acton, J. E. D. : (٢) ٣٩
- أكرمان ، جوهان بيتر Eckermann, J. P. : (٢) ٢٠٨
- ألاكويني ، توما Aquinas, Thomas : (١) ٢٦٠ (٢) ٢٢٦ ،
 ٢٢٧
- إلسون ، رالف Ellison, Ralph : (٢) ٢١٩
- ألكوت ، برونصون Alcott, A. B. : (١) ١٠٨ ، ١٨٦ ، ١٨٩ هـ ،
 ١٩١ ، ٢٠٣ هـ
- الكوت ، لوزاماي Alcott, Louisa May : (١) ٢٧٤
- ألن ، غرانت Allen, Grant : (٢) ١٥٠
- ألن ، ولتر Allen, Walter : (١) ٢٣٤
- إليزابث (عصر) Elizabeth : (١) ٦١ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ،

١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٦٠ ، ٢٩٦ ، ٣١٩ ، ٣٢٧ (٢) ، ٧٧ ، ٨٠ ،

٨١ ، ٨٢ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ٢٦١

اليوت ، ت. س. Eliot, T. S. : (١) ١٧ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ،

٤٣ ، ٤٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٩٩ ،

١٠١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٩ ، ١٣٢ — ١٤٠ ، ١٤٢ —

١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٢ — ١٧٥ ، ١٧٧ — ١٨٠ ، ١٨٢ — ١٨٥ ،

١٩٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٣ ، ٢٥٢ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٣٣٣ (٢) ، ٩

١٠ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ — ٢١ ، ٢٥ — ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٤٠ ،

٤٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ،

١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٤ ، ٢١٩ ، ٢٤٣ ،

٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ ، ٢٦١

اليوت ، جورج Eliot, George : (١) ١٤٢

امبسون ، وليم Empson, William : (١) ٣٣ ، ٥٩ ، ١٣٣ ، ١٧٤ ،

٢٥٧ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٣١١ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣٢٦ (٢) ، ١٨

٢٩ ، ٣٠ ، ٥١ ، ٥٤ — ٨٩ ، ٩١ — ١٠٦ ، ١١٠ — ١١٥ ،

١٦٨ — ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،

٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥

امت ، دان Emmett, Dan : (١) ٢٢٦

امرسون ، رالف والدو Emerson, Ralph Waldo : (١) ١٨ ، ٨٢ ،

٨٣ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٤ ،

٢٠٣ ، ٢١٣ ، ٢١٤ (٢) ، ١٥٢ ، ١٩٧ ، ٢٣٣

انتوني ، كاترين Anthony, Katherine : (١) ٢٧٤

انجلز Engels, Friedrich : (١) ٥٥ (٢) ، ١٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩

اندرسون ، شروود Anderson, Sherwood : (١) ١١٧ ، ٢١١ ،

٢٦٩

أندرهيل ، ايفلين Underhill, Evelyn : (١) ٣٣٢

- اندروز (الاسقف) : Andrewes, Bishop (۱) : ۱۳۴
- انطوانیت ، ماری : Antoinette, Marie (۲) : ۷۱
- انطونیو : Antony (۱) : ۲۶۶ (۲) : ۱۹۳ ، ۲۳۴
- انکساغوراس : Anaxagoras (۱) : ۵۵
- انکسماندر : Anaximander (۱) : ۵۶
- اھرنفل ، فون : Ehrenfels, Christian von (۱) : ۲۷۷ ، ۲۷۸
- اوپنھایم ، جیمس : Oppenheim, James (۱) : ۲۴۹
- اودن ، و . ا . : Auden, W. H. (۱) : ۶۸ ، ۱۷۱ ، ۲۴۴ ، ۲۷۳
- ۳۳۱ (۲) : ۹۵ ، ۱۰۳ ، ۱۱۲ ، ۲۱۸
- اورست : Orest (۱) : ۲۷۹
- اورفیوس : Orpheus (۱) : ۶۹ ، ۲۳۵
- اورول ، جورج : Orwell, George (۲) : ۱۵۷ ، ۱۵۸
- اوزیریس : Osiris (۱) : ۲۲۵
- اوستن ، جین : Austen, Jane (۱) : ۹۲ (۲) : ۱۸۸
- اوستن ، ماری : Austin, Mary (۱) : ۲۳۶ ، ۲۴۰
- اوغدن ، شارلس کای : Ogden, C. K. (۱) : ۳۰ (۲) : ۶۸ ، ۱۱۹
- ۱۲۱ ، ۱۲۷ ، ۱۵۴ ، ۱۶۰ ، ۱۶۴ — ۱۶۷ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۲۲۵
- اوغسٹین : Augustine (۱) : ۵۶ (۲) : ۲۲۶
- اوفیلیا : Ophelia (۲) : ۳۷ ، ۲۰۷
- اولستون ، اولیفر : Allston, Oliver (۱) : ۱۹۷ — ۱۹۹ ، ۲۱۳ — ۲۱۵
- اولسون ، شارلس : Olson, Charles (۱) : ۲۳۶
- اؤن ، ولفرڈ : Owen, Wilfred (۱) : ۱۷۱
- اونیل ، یوجین : O'Neill, Eugene (۲) : ۲۱۴
- ایاجو : Iago (۲) : ۱۹۳

- ایاس Ajax : (۱) ۶۹ هـ
 ایرفنج ، واشنگتن Irving, W. : (۲) ۱۵۲
 ایزاک ، ج . Isaacs, J. : (۱) ۳۱۹ هـ
 ایسمان ، ماکس Eastman, Max : (۱) ۳۲ ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۸ ، ۶۰ ،
 ۶۶ (۲) ۱۱۰ ، ۱۱۱
 آیکن ، کونراد Aiken, Conrad : (۱) ۲۹ ، ۳۰ ، ۲۷۱ (۲) ۵۳ ،
 ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹
 اینشتین ، البرت Einstein, Albert : (۱) ۲۷۶

— ب —

- بابت ، ایرفنج Babbitt, Irving : (۱) ۲۶ ، ۴۱ ، ۱۲۰ ، ۱۲۵ ،
 ۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۴۶ ، ۱۵۲ ، ۳۲۵ (۲) ۲۸ ، ۴۲ ، ۴۸ ،
 ۵۲ ، ۱۷۵ ، ۲۰۹ ، ۲۱۴
 باتر ، ولتر Pater, Walter : (۱) ۱۳۵ (۲) ۸۶ ، ۱۸۴
 باتسون ، غریغوری Bateson, Gregory : (۱) ۲۳۴
 باجت ، رتشارد Paget, Richard : (۲) ۲۲۴ ، ۲۲۸
 بارتلت ، ف . ک . Bartlett, F. C. : (۱) ۳۱۰
 بارکس ، هنری بامفورد Parkes, Henry Bamford : (۱) ۱۰۷ (۲)
 ۲۱۹ ، ۲۳۹
 بارکمان ، فرنسیس Parkman, Francis : (۱) ۱۶۸ ، ۱۹۵
 بارنس ، جونا Barnes, Djuna : (۱) ۱۳۶
 بارنغتون ، فرنون لوئیس Parrington, V. L. : (۱) ۱۲۶ ، ۱۶۷ ،
 ۱۶۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، ۲۳۸ — ۲۴۰ (۲) ۸۸ ، ۲۴۵ ، ۲۶۱
 بارنوم ، ب . ت . Barnum, P. T. : (۱) ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۴ ،
 ۲۱۴ ، ۲۱۸

- باريس Paris : (١) ٦٩ هـ
 بازالجيت ، ليون Bazalgette, Leon : (١) ١٩٢
 باستير Pasteur : (٢) ٢٠١
 بافلوف Pavlov, I. P. : (١) ٢٧١ (٢) ٢٢٥
 باكونين Bakunin, Mikhail : (١) ٥٥
 بترارك Petrarch : (١) ٢٤ ، ٥٦ ، ١٢٣
 بتلر ، صموئيل Butler, Samuel : (١) ٨٣ (٢) ١٥ ، ٢٥
 بر ، هارون Burr, Aaron : (١) ١٦٩ ، ١٩٥
 برادبروك ، م.ك. Bradbrook, M. C. : (١) ١٧٩ هـ
 برادلي ، ف. هـ Bradley, F. H. : (١) ١٤١
 برادلي ، أ.ك. Bradley, A. C. : (١) ٢٩٣ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧
 ٣٢٨ ، ٣٢٩ (٢) ٤٥
 براز ، ماريو Praz, Mario : (١) ١٧١ ، ١٧٢ ، ٣٢٥
 براهول Bramhall, Archbishop : (١) ١٣٤
 براندز ، جورج Brandes, Georg : (١) ٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ،
 ٢٠٩ ، ٣٢٧ (٢) ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨
 براون ، أليك Brown, Alec : (١) ٢٨١
 براون ، جون Brown, John : (١) ١٦٨ ، ١٧٠
 براون ، جون ف. Brown, J. F. : (١) ٢٧٨
 براون ، ليونارد Brown, Leonard : (١) ١٢٩ هـ (٢) ٩٠ ، ٩١ ،
 ٢٥٩
 براون ، وليام Browne, William : (٢) ٨٤
 براوننج ، روبرت Browning, Robert : (١) ٩٦ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ هـ ،
 ٢٨٧ (٢) ١٨٤
 بردجز ، روبرت Bridges, Robert : (١) ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ — ٩٩ ،
 ١١٠ (٢) ٦١ هـ

- برسفورد، ج. د. : Beresford, J. D. (۱) : ۱۱۷
- برسکوت، اورفیل : Prescott, Orville (۱) : ۳۳
- برسکوت، ف. ک. : Prescott, F. C. (۱) : ۲۷۰ ، ۳۴ ، ۲۸ ، ۲۷۱
- برسکوت، ولیم ه. : Prescott, William H. (۱) : ۱۹۵ ، ۱۶۸
- برسیوس : Perseus (۱) : ۶۹
- برغسون، هـ -نري : Bergson, Henri (۱) : ۲۸۷ ، ۲۴۷ ، ۱۷۳
- ۳۳۳ (۲) : ۲۲۶ ، ۲۱۹ ، ۲۱۳
- برنارد، کلود : Bernard, Claude (۱) : ۳۳
- بروبرتیوس : Propertius, Sextus (۲) : ۴۱ ، ۲۰ ، ۱۵
- بروتس : Brutus (۱) : ۲۶۶
- برود، ماکس : Brod, Max (۱) : ۲۰۹
- بروسپرو : Prospero (۱) : ۲۹۰
- بروست، مارسیل : Proust, Marcel (۱) : ۵۸ ، ۵۵ ، ۴۰ ، ۳۸
- ۶۵ ، ۸۳ ، ۱۳۶ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۱
- بروکرسٹ : Procrustés (۱) : ۲۰۰ هـ
- بروکس، فان ویلک : Brooks, Van Wyck (۱) : ۴۷ ، ۳۷ ، ۱۸
- ۴۸ ، ۷۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۶ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۷۴ ، ۱۸۵ - ۲۰۳
- ۲۰۵ ، ۲۰۹ - ۲۱۶ ، ۲۲۶ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۷۴ (۲) : ۱۰۷
- ۲۴۵ ، ۲۵۶
- بروکس، کلینٹ : Brooks, Cleanth (۱) : ۱۲۰ ، ۱۱۳ ، ۶۲
- ۱۶۲ ، ۱۶۴ ، ۳۱۲ (۲) : ۳۳ ، ۶۷ ، ۷۱ ، ۸۰ ، ۹۷ ، ۹۹
- ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۱۲ - ۱۱۵ ، ۱۷۳ ، ۲۱۸
- ۲۴۷ ، ۲۵۰ ، ۲۵۹ ، ۲۶۱
- بروکوش، فریدریک : Prokosch, F. (۲) : ۵۳
- پرومیتھیوس : Prometheus (۱) : ۲۲۵

- برونتي (الاحوات) : Brontës (١) : ٢٧٣
- برونتي ، شارلوت : Brontë, Charlotte (١) : ٢٧٤
- برونتيير ، فردناند : Brunetière, Ferdinand (١) : ٣١ ، ٢٦ ، ١٧٠ (٢) : ٨٧ ، ٨٦ ، ٢٠٨
- بريانت : Bryant, William Cullen (١) : ١٦٨ (٢) : ١٥٢
- بريستلي : Priestley (١) : ٣٢١
- بريفولت ، روبرت : Briffault, Robert (١) : ٢٨١
- بريك ، ا. ف. : Brücke, E. W. (٢) : ١٥٠
- بريل : Brill, Abraham Arden (١) : ٢٦٥
- بريو : Brieux (١) : ٢٣٩
- بست ، ر. ه. : Best, R. H. (٢) : ١٢١
- بسكال : Pascal, Blaise (١) : ١٣٧
- بكسيس : Pixis (٢) : ١٤٥
- بكل ، ه. ت. : Buckle, H. T. (١) : ٢٥
- بكلي ، جيروم هاملتون : Buckley, J. Hamilton (١) : ٢٤٨
- بكنجهام : Buckingham (١) : ٣٣٤
- بلاك مور ، ر. ب. : Blackmur, R. P. (١) : ١٧ ، ١٩ ، ٣٣ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ١٢٤ ، ١٥٤ ، ١٧٤ (٢) : ٩ — ٢٨ ، ٣٠ — ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢ — ٥٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٨٢ ، ٢١٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٤ ، ٢٤٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥
- بلازاك : Balzac, Honoré de (١) : ٥٧ ، ٨٢ ، ٨٣ (٢) : ٨٦ ، ١٠٥
- بلوتو : Pluto (٢) : ٢٣٣
- بليخانوف : Plekhanov (٢) : ٢٤٦
- بليك ، وليام : Blake, William (١) : ٥٨ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، ١٦٥ (٢) : ٢٠١

- بليو ، ج د . Pellew, J. D. C. : (٢) ١٣٩ ، ١٣٥
- بتلي ، اريك Bentley, Eric : (٢) ١٧٢ ، ١٧١ ، ٨٠
- بنثام ، جرمي Bentham , Jeremy : (٢) ١٩٦ ، ١٧٦ ، ١٦٧ ، ١٦٠
- ٢٣٠ ، ٢٢٢ ، ٢١٣ ، ٢١١ ، ٢١٠ ، ٢٠٤ ، ٢٠١
- بندا جوليان Benda , Julien : (١) ١٥٢ (٢) ٢١٤
- بندكت ، روث Benedict, Ruth : (١) ٢٣٠
- بنكروفت ، جورج Bancroft, George : (١) ١٦٨ ، ١٩٥
- بنيلوب Penelope : (١) ٥٥
- بو ، إدجار آلان Poe, Edgar Allan : (١) ٩٩ ، ٩٨ ، ٩٢ ، ٨٢ ، ٤٧
- ١٠٤-١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٦٨
- ١٦٩ ، ١٩٦ ، ٢٧٤ (٢) ١٥٢
- بوالو Boileau-Despréaux, Nicolas : (١) ٨٢ ، ٢٦ ، ١٨
- بوب ، اسكندر Pope, Alexander : (١) ١١٣ ، ١١٢ ، ٩٩ ، ٢٦
- ١٣٥ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ٢٠٧ ، ٣١٤ ، ٣٢٠ (٢) ٧٣ ، ٨٣-٨٥
- ١٠٧ ، ١٩٥ .
- بوترال ، رونالد Bottrall, Ronald : (٢) ١١٠ .
- بوتل ، فريدريك Pottle, Frederick : (٢) ٢٥٩
- بوث ، ادوين Booth, Edwin : (١) ٢١٩ .
- بوخنان ، سكوت Buchanan, Scott : (٢) ١٢٨ ، ٢٢٧ هـ .
- بودكين ، أ.م. Bodkin, A. M. : (١) ٢٤٥ .
- بودكين ، مود Bodkin, Maud : (١) ٢٤٤ ، ٢٤٧ - ٢٤٩ ، ١٧٤
- ٢٥٨ ، ٢٧٨-٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٣٢٣ هـ ، ٣٣٣ (٢) ٢٦ ، ١٠٣ ، ١٥٢
- ٢٥٦ ، ٢٥٠ ، ٢٤٧ ، ٢٤٦ ، ١٨١ ، ١٥٢
- بودلير Baudelaire, Pierre Charles : (١) ١٤٢ ، ١٣٧ ، ٩٨ ، ٨٣
- ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٣٢٢ (٢) ٢٠ .
- بودوان ، شارل Baudouin, Charles : (١) ٢٥٧ ، ٢٦٧ (٢) ١٥١ ، ٢٦٠

- بورا Bowra, C.M. (۲) ۱۶ ، ۱۷ .
- پورتر ، کاترین آن Porter, Katherine Anne (۱) ۸۵ .
- پورسو Boursault (۱) : ۸۳ .
- پورشیه Porché (۱) : ۲۶۸ .
- پورن ، راندولف Bourne, Randolph (۱) : ۱۹۷ ، ۲۰۹ ، ۲۱۵ .
- (۲) ۳۵ .
- پوز Boas, Franz (۱) : ۱۳ ، ۱۴ .
- پوزول ، جیمس Boswell, James (۱) : ۱۱۲ .
- پوس ، جورج Boas, George (۱) : ۳۲۵ .
- پوست ، امیلی Post, Emily (۱) : ۸۵ .
- پوسین ، نیکولاس Poussin, Nicholas (۲) : ۸۴ .
- پوشکین Pushkin, Alexander Sergeyevich (۱) : ۳۹ ، ۴۲ ، ۱۲۳ .
- پوکاشیو Boccaccio, Giovanni (۱) : ۲۴ ، ۱۲۳ .
- پولتزر ، جورج Politzer, George (۱) : ۲۱۵ .
- پولتون ، ایزابیل Bolton, Isabel (۱) : ۸۵ .
- پولسلافسکی Boleslavsky, Richard (۲) : ۲۱۵ .
- پولیتیان « انجیلیو بولیتریانو » Politian (۱) : ۱۱۳ .
- پوند ، عزرا Pound, Ezra (۱) : ۱۹ ، ۵۸ ، ۶۰-۶۳ ، ۹۷ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۲۴ ، ۱۲۹ ، ۱۳۴-۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۶ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ، ۱۷۱-۱۷۴ ، ۱۸۱ ، ۲۸۶ ، ۲ ، ۹ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۸-
۲۰ ، ۲۴ ، ۳۳-۳۵ ، ۴۱ ، ۱۱۰ ، ۱۵۶ ، ۱۷۵ ، ۲۴۵ .
- بویڈ ، آرنست Boyd, Ernest (۱) : ۱۱۷ ، ۱۷۸ .
- بیاتریس Beatrice (۱) : ۲۵۲ .
- بیاجت ، ج Piaget, J. (۲) : ۲۲۴ .
- بیب ، ولیم Beebe, William (۱) : ۷۱ .

- بيتان Pétain : (١) ١٥٧
- بيتس ، رالف Bates, Ralph : (١) ٧٥
- بيتهوفن Beethoven, Ludwig van : (٢) ١٤٥
- بيجاسوس Pegasus : (١) ٦٩
- بير ، توماس Beer, Thomas : (١) ٢٣٩ ، ٢٧٥
- بير ، هنري Peyre, Henri : (١) ٣٣ (٢) ١٠٤ ، ١٤٥ ، ٢١٩
- بيربانك وبلايشتاين Burbank - Bleistein : (٢) ١٢٣
- بيربوم ، ماكس Beerbohm, Max : (٢) ٧٠
- بيردسلي Beardsley : (١) ٧٠ ، ١٨٨
- بيرس ، شارلس ساندرز Peirce, G. S. : (٢) ٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ٢٣٠
- بيرس ، زخاري Pearce, Zachary : (٢) ٨٠
- بيرسون ، نورمان هولمز Pearson, Norman Holmes : (٢) ٢٥٩
- بيرك ، ادمند Burke, Edmund : (١) ٢١ (٢) ١٤٧ ، ١٤٨
- بيرك ، كينث Burke, Kenneth : (١) ١٩ ، ٢٣ ، ١٣ ، ٥٩ ، ٦٨ ، ٨٤ ، ١٧٤ ، ٢٢٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٤ ، ٢٥٨ ، ٢٧٥ ، ٣١١ ، ٣٢٥ ، ٣٣٣
- (٢) ٢٩-٣٣ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٧٤ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ٩٩
- ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٨٣ - ١٩٢ ، ١٩٤ - ٢١٧ ، ٢١٩ - ٢٢١ ، ٢٢٣ - ٢٤٤ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٠
- بيرتز ، روبرت Burns, Robert : (٢) ٩٧
- بيرون Byron, George N.G. (Baron) : (١) ٦٣٠ ، ٨٢ ، ٩٩ ، ١١٣ ، ١٧١ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢٦٥
- بيش ، جوزف ورن Beach, Joseph Warren : (٢) ١٠٥ ، ٢١٩
- بيشر ، ليان Beecher, Lyman : (١) ٢١٨

- بیشر ، هنري وارد Beecher, Henry Ward : (۱) ۲۱۸
 بیشوب ، جون بیل Bishop, John Peale : (۱) ۸۹ ، ۷۱ ، ۷۰
 بیکن ، فرانسیس Bacon, Francis : (۱) ۲۰۶ ، ۵۷ ، ۳۳ ، ۲۱
 ۲۹۸ ، ۲۹۹ (۲) ۱۳۱
 بیل Beyle, Marie Henri : (۱) ۱۷۱ ، ۸۳ ، ۸۲
 بیلی ، فیلیپ جیمس Bailey, Philip James : (۲) ۱۳۵
 بیمنت Beaumont : (۱) ۱۱۱
 پین ، توم Paine, Tom : (۱) ۱۶۷

— ت —

- تاسو Tasso, Torquato : (۱) ۱۱۶ ، ۵۶
 تاوئی Tawney : (۲) ۱۰۸
 تیلٹ « تیوبولد » Theobald, Lewis : (۱) ۳۱۷ ، ۳۱۶ ، ۳۱۵
 تراہو ، م . ر . Trabue, M.R. : (۲) ۱۵۳
 تراہرن ، توماس Traherne, Thomas : (۱) ۱۰۹
 تربرفیل ، جورج Turberville, George : (۱) ۱۰۱ ، ۹۹
 ترلنج ، لیونل Trilling, Lionel : (۱) ۱۸۰ ، ۱۳۹ ، ۶۸ ، ۴۰
 ۲۷۳ ، ۲۰۹ (۲) ۱۷۳ ، ۲۱۹ ، ۲۵۹
 ترولتس Troeltsch : (۲) ۲۰۴
 تروی ، ولیم Troy, William : (۱) ۲۴۰ ، ۲۳۶ ، ۲۳۵ ، ۱۲۷ ، ۴۲
 ۲۷۴ ، ۳۱۱ (۲) ۲۴۷ ، ۲۶۰
 ترزا « القديسة » St. Teresa : (۲) ۶۳
 تشابمان ، جورج Chapman, George : (۱) ۳۰۵
 تشایلد ، فرنیسیس جیمس Child, Francis James : (۱) ۳۳۰
 تشایلد ، ولفرڈ رولاند Childe, Wilfred Rowland : (۲) ۱۳۵
 (۱۹)

- تشرشل Churchill, Charles (١) : ١٠١
- تشسترتون Chesterton, Gilbert Keith (١) : ٢٠٩ ، ١٦٨ ، ١٥٦
- تشوانج تزو Chuang Tzu (٢) : ١٧٥
- تشخوف Chekhov, Anton (١) : ٨٢ ، ٣٠ (٢) : ٢١٥
- تشيز ، رتشارد Chase, Richard (١) : ٢٣٧
- تشيز ، ستوارت Chase, Stuart (٢) : ٢٢٥
- تشمبرز ، ا. ك. Chambers, Sir E. K. (١) : ٣٠٦
- تشمبرز ، ادمند Chambers, Edmund (١) : ٣١٩
- تكرمان ، فردريك جودارد Tuckerman, F. Goddard (١) : ١٠٩
- تلتوسون ، جيوفري Tillotson, Geoffrey (٢) : ٨٠
- تليارد ، ا. م. و. م. W. M. Tillyard, E. M. (١) : ٣٠٧
- تندال Tyndall (١) : ١٤٢
- تندال ، ولیم يورك Tindall, William York (١) : ٢٨٢ ، ١٧٩ ، ١٠٣ (٢)
- تيسون Tennyson, Alfred, Baron (١) : ١٦٦ ، ١٣٥ ، ٩٦ ، ٦٢ (٢) : ٣٣١ ، ٣٢٧ ، ٢٠٨ ، ٩٠
- تولستوي Tolstoy, Leo (١) : ٢٣٧ ، ١٩٨ ، ١٨٧ ، ١١٤ ، ٨٢ ، ١٨ (٢) : ٢٧٥ ، ٢٠٩ ، ٢٠٨
- توماس ، ديLAN Thomas, Dylan (١) : ٢٨٢ ، ١٧١ (٢) : ١٨٥ ، ١٠٣ ، ٦٩
- تومسون ، جورج Thomson, George (١) : ٢٤٠ ، ٢٣٤
- توين ، مارك Twain, Mark (١) : ١١٦ ، ١١٥ ، ١٠٤ ، ١٠٣ (٢) : ١٦٨ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٤١ ، ٢١٤
- توينبي ، آرنولد Toynbee, Arnold J. (٢) : ٣٩
- توينبي ، فيليب Toynbee, Philip (١) : ٨٣

قیست ، آلان Tate, Allen : (۱) ۳۲ ، ۹۸ ، ۱۳۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۴ ،
 ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ (۲) ۱۴ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۳۳ ، ۳۹ ، ۴۰ ،
 ۱۰۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۲۹ ، ۱۵۴ ، ۱۸۲ ، ۱۹۶ ، ۲۱۸ ،
 ۲۴۷

تیدیدس Tydeides : (۲) ۱۴۷
 تیلر ، بارکر Tyler, Parker : (۱) ۲۳۶
 تیلوز ، | . ب . Tylor, Sir E. B. : (۱) ۱۳ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱
 تیلور ، بیارد Taylor, Bayard : (۱) ۸۸
 تسین Taine, Hippolyte A. : (۱) ۲۶ ، ۲۷ ، ۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۹۵ ،
 ۱۹۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ (۲) ۲۲

— ث —

ثورو Thoreau, Henry David : (۱) ۱۰۸ ، ۱۶۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۲ ،
 ۲۰۳ ، ۲۱۴ (۲) ۱۵۲ ، ۲۳۲ ، ۲۳۹
 توسیدید Thucydides : (۱) ۱۱۶ (۲) ۳۹
 تیسوس Theseus : (۱) ۵۶
 تیوقریطس Theocritus : (۱) ۱۷۱ (۲) ۸۳ ، ۸۹

— ج —

جاکسون ، اندرو Jackson Andrew : (۱) ۲۲۳ ، ۲۳۸
 جاکسون ، ت . ا . Jackson, T.A. : (۱) ۵۱ (۲) ۱۰۸
 جاکسون ، جورج پلن Jackson, George Pullen : (۱) ۲۲۶
 جالتون ، فرنسیس Galton, Francis : (۱) ۲۳۳ ، ۲۵۶ ، ۲۶۵ ،
 ۱۵۰ (۲)

- جرجسون ، جيوفري Grigson, Geoffrey : (١) ٦٨ هـ
(٢) ٦٧ ، ١٠٤
- جرل ، راندل Jarrell, Randall : (١) ٧٢ ، ٢٣٦ (٢) ١٠٣ ، ٢١٨
جسج ، جورج Gissing, George : (١) ١٩٠ ، ٢٠٩
جفرز ، روبنسون Jeffers, Robinson : (١) ٩٩ ، ١٢٥ ، ١٢٦
جفرسون Jefferson : (١) ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٩٥ (٢) ٢٣٩
جلبرت ، ستيوارت Gilbert, Stuart : (١) ٤١ ، ٦٠ (٢) ٣٨
جوير ، جوزف Joubert, Joseph : (٢) ٢٣٠ ، ٢٣١
جوزيفسون ، ماثيو Josephson, Mathew : (١) ٧١ ، ٢١٠ ، ٢١١
جولاس ، يوجين Jolas, Eugene : (١) ١٢٦ ، ٢٤٩
جولد ، جوزف Gould, Joseph : (١) ١١٧
جولدنفيزر ، الكسندر Goldenweiser, Alexander : (١) ٢٥٧ ، ٢٨١
جوليان (السيدة) Jouliau, Dame : (١) ٢٨٧
جوز ، ارنست Jones, Ernest : (١) ٢٥٠ ، ٢٥٧ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ ،
٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٣٢٦ (٢) ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤٩
جوز ، هوارد ممفورد Jones, Howard Mumford : (٢) ٤٣
جونسون ، بن Jonson, Ben : (١) ٩٩ ، ١٣٣ ، ٢٤٠ ، ٣٠٥
(٢) ٨٢ ، ٢٣٣
جونسون ، صويل Johnson, Samuel : (١) ٥٤ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٥ ،
٨٣ ، ٩١ ، ١٠١ ، ١١١-١١٣ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ٢٠٦ ،
٢٠٩ ، ٢٩٠ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣١٨ (٢) ٢٦ ، ٨٥ ، ١٤٨
جونسون ، غي Johnson, Guy : (١) ٢٢٦
جويس ، جيمس Joyce, James : (١) ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ هـ ،
٤٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٨٧ ، ٨٨ هـ ، ١١٧ ، ١٢٩ ،
١٣٥ ، ١٣٦ هـ ، ١٧١ ، ١٨٥ ، ١٩٨ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ هـ ،
٢٤٩ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣

٢٩٣

(٢) ٣٦ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٦٠ ، ١١١ ، ١٦٥ ، ١٨٦

جيد ، اندريه Gide, André (١) : ٤٨ ، ٥٣ ، ٦٧ ، ٨٣ ، ٢٣٧

(٢) ٣١ ، ٤١ ، ١٨٤ ، ١٨٥

جيزو Guizot, Francois Pierre (١) : ٢٥

جيمس الاول James 1 (١) : ١١١ هـ

جيمس ، هنري James, Henry (١) : ٣٩ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٧ ،

٨٣ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠٣ — ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٥ ،

١١٧ ، ١١٨ ، ١٣٣ ، ١٣٥ — ١٣٧ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ،

١٨٥ ، ١٩٢ — ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٠ ،

٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٢ ، ٢٨٤ ، ٣١٢

(٢) ١٧ — ١٩ ، ٢٤ — ٢٨ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ،

٥٢ ، ٨٠ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ،

٢٢٨

جيمس ، وليم James, William (١) : ٣٢٥ (٢) ١٣١ ، ١٩٧ ، ٢٣٠

-ح-

الحكيم ، توفيق (١) ٢٠٨ هـ

-د-

دارون Darwin, Charles (١) : ١٥

(٢) ٧٧ ، ٨٦ ، ١٨٦ ، ٢١٠ ، ٢٣٠

داريوش ، اليزابث Daryush Elizabeth (١) : ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٥ هـ ، ٩٨ ،

١١٦ ، ١٢٩

دافنشي ، ليوناردو Da Vinci, Leonardo (١) : ٢٦٣

- دامون ، س . فوستر Damon, S. Foster : (۱) ۲۲۶
- دانا ، رتشارد هنري (الاصغر) Dana, Richard Henry : (۱) ۱۹۶ هـ
- داتي Dante Alighieri : (۱) ۲۴ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۶۱ ، ۱۲۳ ، ۱۳۷ ، ۱۴۵ ، ۱۴۹ ، ۱۵۲ ، ۱۷۲ ، ۱۸۳ ، ۲۳۶ ، ۲۵۰ ، ۲۵۲
- (۲) ۱۷ ، ۲۰ ، ۳۴ ، ۱۷۰ ، ۲۱۴
- دانييل ، صمويل Daniel, Samuel : (۱) ۹۹
- دايس ، الكسندر Dyce, Rev. Alexander : (۱) ۳۳۰
- داي لويس ، سسل Day Lewis, Cecil : (۱) ۸۳ هـ ، ۱۷۱ ، ۱۸۲ ، ۲۴۴
- درکهايم ، ايميل Durkheim, Emile : (۱) ۲۸۱
- دريتون Drayton, Michael : (۱) ۹۹ ، ۲۹۰
- دریدن ، جون Dryden, John : (۱) ۵۷ ، ۸۲ ، ۹۳ ، ۹۶ ، ۱۱۶ ، ۱۳۵ ، ۱۳۹ ، ۱۴۵ ، ۱۵۲ ، ۱۶۵ ، ۱۷۰ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷
- (۲) ۲۹۳ ، ۳۱۶ ، ۲۶ ، ۷۷ ، ۸۲ ، ۸۶ ، ۱۰۷ ، ۱۳۰
- دريزر ، ثيودور Dreiser, Theodore : (۱) ۲۱۱
- دزديمونه Dedemona : (۲) ۲۰۷
- دستويفسكي Dostoyevsky, Fyodor : (۱) ۵۰ ، ۶۷ ، ۱۲۳ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴
- (۲) ۱۹ ، ۴۱ ، ۴۷ ، ۵۲ ، ۵۳
- دکتر ، توماس Dekker, Thomas : (۱) ۳۰۳
- دلبرغ ، إدورد Dahlberg, Edward : (۱) ۲۷۵
- دون ، جون Donne, John : (۱) ۵۸ ، ۹۹ ، ۱۳۴ ، ۱۶۳ - ۱۶۷ ، ۱۸۲ ، ۱۳۹ ، ۱۳۷ ، ۱۳۵ ، ۱۳۰ ، ۱۰۴ هـ
- (۲) ۸۶ ، ۱۰۴ هـ ، ۱۳۰ ، ۱۳۵ ، ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ۱۸۲
- دنس ، جون Dennis, John : (۱) ۱۱۱ - ۱۱۵ ، ۱۲۹
- الدواخلي ، عبد الحميد : (۱) ۵۷ هـ
- دوبي ، ف . و . Dupee, F. W. : (۱) ۲۰۰ هـ
- دودجسون ، شارلس Dodgson, Charles : (۲) ۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ،

(وا: نظر : کارول ، لويس)

دودن ، إدورد Dowden, Edward : (۱) ۳۱۹

دوس پاسوس ، جون Dos Passos, John : (۱) ۴۵

دوسن ، ارنست Dowson, Ernest : (۱) ۱۴۲

دوڭلاس ، لويد Douglas, Lloyd : (۱) ۸۴

دوڭلاس ، ماجور Douglas, Major : (۱) ۱۵۶

ديانيرا Deianeira : (۱) ۶۸ هـ

دي جيران ، مورييس de Guérin, Maurice : (۱) ۱۸۹ ، ۱۹۰

ديدون Dido : (۱) ۲۵۲

دي سانكتيس De Sanctis, Francesco : (۱) ۶۴ ، ۱۹۵

دي ستايل (مدام) de Staël (Madame) : (۱) ۲۵

ديشز ، دافيد Daiches, David : (۲) ۱۲۲ ، ۱۷۱ ، ۲۱۹

دي غورمونت ، ريميه de Gourmont, Remy : (۱) ۱۵۱

(۲) ۱۵۱ ، ۱۸۴

ديفدسون ، دونالد Davidson, Donald : (۱) ۱۵۶ ، ۱۶۲

ديفز ، روبرت جورهام Davis, Robert Gorham : (۱) ۶۸ هـ ، ۲۸۴

ديفو ، دانيال Defoe, Daniel : (۱) ۱۹۰

دي فوتسو ، برنارد De Voto, Bernard : (۱) ۱۸ ، ۲۰۲ ، ۲۴۲

(۲) ۴۳

دي فوغي de Vogùe : (۱) ۴۲

دي فيجا ، لوب de Vega, Lope : (۱) ۱۲۳

دي فيني ، ألفرد de Vigny, Alfred : (۱) ۵۷ هـ (۲) ۱۳۹

ديكارت ، رينيه Descartes, Renè : (۱) ۳۳ ، ۲۶۰ ، ۲۸۷

ديكنز ، شارلس Dickens, Charles : (۱) ۴۹ ، ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۴ ، ۱۹۰ ،

- ديكنسون ، املي Dickinson, Emily (۱) : ۱۰۴ - ۱۰۶ ، ۱۰۹ ،
 ۱۲۱ ، ۱۳۷ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ (۲) ۱۱
 دي كوينسي ، توماس De Quincey, Thomas (۱) : ۲۰۶
 (۲) ۱۵۰ ، ۱۴۹
 دي لامير ، ولتر De la Mare, Walter (۲) : ۱۲۴
 ديمتريوس Demetrius : (۲) ۵۵
 ديهمل ، رتشارد Dehm, Richard (۲) : ۲۱۶
 ديوي ، جون Dewey, John (۱) : ۱۶ ، ۳۰
 (۲) ۵۸ ، ۱۰۵ ، ۱۶۳ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹

- ر -

- راجلان، قنزروي سومرست (لورد) Raglan, Fitzroy Somerset, Baron :
 (۱) ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۴۰ ، ۲۶۶ (۲) ۲۲۹
 رادك ، كارل Radek, Karl (۲) : ۶۹
 راسين Racine : (۱) ۸۲ ، ۸۳
 رامبو Rimbaud, J. Nicholas (۱) : ۱۷۱ ، ۱۹۸ ، ۲۰۹
 رانسوم ، جون كرو Ransom, John Crowe (۱) : ۱۱ ، ۲۰ ، ۲۳ ،
 ۳۲ ، ۱۰۱ ، ۱۲۳ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۵۴ ، ۱۶۱ -
 ۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۶۹ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۸
 (۲) ۳۲ ، ۳۳ ، ۵۴ ، ۵۷ ، ۶۲ ، ۹۱ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ،
 ۱۰۶ ، ۱۵۴ ، ۱۵۹ ، ۱۷۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۸ ، ۲۲۹ ،
 ۲۴۲ ، ۲۴۷
 رانك ، اتو Rank, Otto (۱) : ۳۰ ، ۲۳۳ ، ۲۴۹ ، ۲۶۵ - ۲۶۷
 (۲) ۲۲۳
 راو ، فيليب Rahv, Philip (۱) : ۳۱۴ (۲) ۲۱۸

- رایت ، رتشارد : Wright, Richard (۱) ۲۸۲ (۲) ۱۹۵
 رایدنغ ، لورا : Riding, Laura (۲) ۱۲ ، ۹۳ ، ۹۵ ، ۹۶
 رایلاندر ، جورج . و . : Rylands, George H. W. (۱) ۲۹۳ ، ۳۳۰
 (۲) ۱۶۹ ، ۱۷۰
 رایلی ، جیمس وٹکوم : Riley, James Whitcomb (۱) ۱۹۶
 رایمر ، توماس : Rymmer, Thomas (۱) ۱۱۱ - ۱۱۳ ، ۱۱۵ ، ۱۲۹ ، ۱۴۲
 ربلیه : Rabelais (۱) ۸۲
 رتشارد الثاني : Richard II (۱) ۳۰۴ ، ۳۳۴
 رتشاردرز ، ایفور آرمسترونغ : Richards, Ivor Armstrong (۱) ۱۷ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۶ ، ۱۲۱ ، ۱۴۹ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۶۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸ ، ۳۳۰-۳۳۱
 (۲) ۲۹ - ۳۱ ، ۳۸ ، ۵۱ ، ۵۸ ، ۶۷ ، ۶۸ ، ۹۱ - ۹۵ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۱۰ ، ۱۱۱ ، ۱۱۶ - ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ - ۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ - ۱۴۶ ، ۱۴۸ ، ۱۵۰ - ۱۵۲ ، ۱۵۴ ، ۱۵۶ - ۱۶۱ ، ۱۶۳ - ۱۸۲ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹ ، ۲۲۲ ، ۲۲۵ ، ۲۳۰ ، ۲۳۳ ، ۲۴۶ ، ۲۴۸
 ۲۴۹ ، ۲۵۱ ، ۲۵۵ ، ۲۶۰
 رتشاردسون ، دوروثی : Richardson, Dorothy (۱) ۱۱۷
 رتشاردسون ، سموئیل : Richardson, Samuel (۱) ۲۰۶
 ردمان ، سلدن : Rodman, Selden (۲) ۲۱۴
 رسکن : Ruskin (۲) ۲۰۷
 رفرز : Rivers, W. H. R. (۱) ۲۷۲ ، ۳۱۰ (۲) ۲۲۳
 رو ، سنت بول - Pol - : Roux, Saint (۲) ۳۸
 روبرت ، ریس : Robert, W. Rhys (۲) ۱۴۷
 روبرتس ، الیزابت مادوکس : Roberts, Elizabeth Madox (۱) ۹۸

- روبنسون ، ادوین.ارلنجتون Robinson,Edwin Arlington : (۱) ۴۷ ،
 ۷۲ ، ۸۷ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۲ ، ۱۱۰ ، ۱۱۹ ، ۱۲۴ ، ۱۷۱ ،
 روبنسون ، هنري مورتون Robinson, Henry Morton : (۱) ۶۰ ،
 ۲۳۶
 روجيه Roget : (۲) ۱۲۹
 رورك ، كونستانس Rourke, Constance : (۱) ۱۹ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ،
 ۲۲۰ - ۲۲۲ ، ۲۲۶ - ۲۳۰ ، ۲۳۲ ، ۲۳۷ - ۲۴۰ ، ۲۴۲ ،
 (۲) ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۵۶
 روزنسفایغ ، شاؤول Rosenzweig, Saul : (۱) ۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۸۴
 روزنفیلد ، پول Rosenfeld, Paul : (۱) ۷۱ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱
 روزیٹی Rossetti : (۱) ۶۱
 روستان Rostand : (۱) ۱۳۸
 روسو Rousseau, Jean - Jacques : (۱) ۵۲ ، ۱۲۶
 روسیلو (الحبر) Rousselot, Abbè : (۲) ۱۵۶
 روشستر Rochester, John Wilmot, Earl of : (۱) ۲۰۶
 روکفلر Rockefeller, John D. : (۱) ۱۸۹
 روکفلر ، جون دیفدسن (الابن) Rockefeller, John D., Jr. : (۱)
 ۲۰۴ ، ۲۰۵
 روکویل ، نورمان Rockwell, Norman : (۱) ۲۲۹
 روکیزر ، موریل Rukeyser, Muriel : (۲) ۲۱۸
 رومیولس Romulus : (۱) ۲۳۳
 رونسار Ronsard : (۱) ۸۲
 روهایم ، جیزا Roheim, Geza : (۱) ۲۵۷
 رویم Röhm : (۱) ۳۳۴
 ریو Ribot, Théodule Armand : (۱) ۲۶۷
 رید ، هربرت Read, Herbert : (۱) ۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۱۶۱ ،

۲۷۳ ، ۲۷۲ ، ۲۰۸ ، ۱۷۳

(۲) ۲۶ ، ۱۰۳ ، ۱۲۵ ، ۱۷۰ ، ۱۷۶ ، ۲۴۶

ریز ، لیزیت ودورث Reese, Lizette Woodward (۱) ۱۱۵ ، ۱۱۶

ریز ، ا. ا. Reese, H. E. (۱) ۲۷۶ هـ

ریل ، آلویس Riegl, Alois (۲) ۸۵

ریلکه Rilke, Rainer Maria (۱) ۴۸ (۲) ۲۱۷

رینان ، جوزف ارنست Renan, Joseph Ernest (۱) ۲۵

رینوار Renoir, F. A. (۱) ۳۰۳

-ز-

زابل ، مورتن دوین Zabel, Morton Dauwen (۲) ۲۱۹ ، ۲۵۹

زایسنگ ، ادولف Zeising, Adolf (۲) ۱۵۰

زینسر ، هانس Zinsser, Hans (۱) ۱۸۶

زوننشاین ، ا. ا. Sonnenschein, E. A. (۲) ۱۵۶

-س-

سافو Sappho (۱) ۱۱۷

سانتیانا ، جورج Santayana, George (۱) ۷۸ ، ۱۴۶

(۲) ۲۸ ، ۱۹۴ ، ۲۲۶

ساندبرگ ، کارل Sandburg, Carl (۱) ۱۸۵ (۲) ۳۳ ، ۵۳

سانفورد ، جون Sanford, John (۱) ۱۶۹

سبارو ، جون Sparrow, John (۲) ۱۱۱

سپندر ، ستیفن Spender, Stephen (۱) ۸۳ ، ۱۷۱ (۲) ۱۷۱

- سپنسر ، ادمند Spenser, Edmund : (۱) ۱۱۶ ، ۱۲۰ ، ۱۷۰
(۲) ۸۳ ، ۸۴
- سپنسر ، ثیودور Spencer, Theodore : (۱) ۱۲۷ ، ۳۱۱ ، ۳۲۵
(۲) ۳۶
- سپنسر ، هربرت Spencer, Herbert : (۲) ۱۵۰
- سپیرجن ، کارولاین Spurgeon, Caroline F. E. : (۱) ۱۷۴ ، ۲۶۱ ،
۲۸۶ — ۲۹۱ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۶ ، ۲۹۸ ، ۳۱۱ — ۳۱۴ ،
۳۲۰ ، ۳۲۶ ، ۳۲۸ ، ۳۳۰ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵
- (۲) ۲۶ ، ۳۸ ، ۶۰ ، ۶۶ ، ۹۸ ، ۱۷۰ ، ۲۰۲ ، ۲۴۶ ، ۲۴۸ ،
۲۵۰ ، ۲۵۱
- ستار ، مارک Starr, Mark : (۱) ۴۲
- ستالین ، جوزیف Stalin, Joseph : (۱) ۶۶ ، ۶۷ ، ۷۴ (۲) ۲۱۹
- ستاو ، هاریت بیشر Stowe, Harriet Beecher : (۱) ۲۱۸
- ستراشی ، لیتون Strachey, Lytton : (۱) ۱۴۲ ، ۲۰۸
- ستسمبروتس Stesimbrotus : (۱) ۵۶
- ستل ، کولن Still, Colin : (۱) ۲۳۴
- ستندال Stendhal : (۱) ۵۷ ، ۱۲۳ ، ۲۳۵ ، ۲۷۴
- ستوفر ، دونالد آ . Stauffer, Donald A. : (۱) ۳۳۱ (۲) ۲۵۹
- ستول ، ا . ا . Stoll, E. E. : (۱) ۲۵۴ ، ۳۲۶
- ستیفنز ، جورج Steevens, George : (۱) ۲۹۰ ، ۳۱۵
- ستیفنز ، ولاس Stevens, Wallace : (۱) ۴۵ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ،
۱۲۰ ، ۱۲۴ ، ۱۳۰ (۲) ۹ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ،
۲۴ ، ۳۰ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۴۷ ، ۵۳ ، ۹۶
- سدنی ، فیلیپ Sidney, Sir Philip : (۱) ۱۱۴ ، ۱۲۰
(۲) ۶۲ ، ۶۷ ، ۸۴ ، ۱۸۵
- سرفانتس Cervantes, Saavedra Miguel de : (۱) ۱۲۳ ، ۱۳۷ ، ۲۰۰

- سقراط Socrates : (۲) ۲۰۶ ، ۲۲۷
- سکارف ، فرنیس Scarfe, Francis : (۱) ۸۳ ، ۱۷۱ (۲) ۲۱۸
- سکلتون ، جون Skelton, John : (۲) ۱۲۷ ، ۳۳۰
- سکوت ، سیر ولتر Scott, Sir Walter : (۱) ۸۲ ، ۲۰۶ (۲) ۱۲
- سکیت ، ولتر ویام Skeat, Walter William : (۱) ۳۲۲
- سلازار Salazar : (۱) ۱۵۷
- سلوخور ، هاری Slochower, Harry : (۲) ۸۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۶ ، ۲۵۱ ، ۲۶۰
- سمت ، برنارد Smith, Bernard : (۱) ۱۲۶
- سمت ، ج . آلان Smith, J. Allen : (۱) ۱۶۸
- سمت ، ج . الیوت Smith, G. Eliot : (۱) ۲۸۱
- سمطس (الجنرال) Smuts, Jan Christian : (۱) ۳۳۳
- سنت بیف Sainte-Beuve, C. Augustine : (۱) ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۱ ، ۶۵ ، ۸۳ ، ۱۳۶ ، ۱۹۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۱۳
- سنیکا Seneca : (۱) ۶۱ ، ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ (۲) ۳۴
- سوالو ، آلان Swallow, Alan : (۱) ۹۷ ، ۱۰۱ ، ۱۲۵
- سورل Sorel : (۱) ۱۷۳
- سوفورین Suvorin : (۱) ۳۰
- سوفوکلیس Sophocles : (۱) ۴۱ ، ۴۹ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۱۵۹
- ۲۳۶ ، ۲۱۵ (۲)
- سویفت ، جوناٹان Swift, Jonathan : (۱) ۵۳ ، ۱۶۵ ، ۲۰۰
- (۲) ۸۲ ، ۸۳ ، ۱۸۸
- سویبنر Swinburne, A. Charles : (۱) ۸۲ ، ۱۲۰ ، ۱۳۵ ، ۱۵۲ ، ۲۱۳
- سوینی ، جون Sweeney, John L. : (۲) ۲۱۹
- سیتول ، ایدت Sitwell, Edith : (۲) ۹۶

- سیتون ، آنیا Anya : (۱) ۸۴
 سیجفرد Siegfried : (۱) ۲۳۳
 السید Cid, The : (۲) ۳۴
 سیفر ، ادوین Seaver, Edwin : (۲) ۱۸۸
 سیلون Silone : (۱) ۸۵
 سیلین ، لوئیس فردیناند Céline, Louis Ferdinand : (۲) ۷۳ ، ۶۹
 سیموندز ، جون ادنگتون Symonds, John Addington : (۱) ۸۲ ،
 ۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۲۱۳
 سیمونز ، آرثر Symons, Arthur : (۱) ۱۴۲ ، ۲۵
 سینانکور Sénancour, Étienne Pivert de : (۱) ۱۸۹ ، ۱۹۰
 سینتسبری ، جورج Saintsbury, George : (۱) ۱۹ ، ۵۵ ، ۱۴۶

- ش -

- شابمان ، جون جي Chapman, George : (۱) ۵۳
 شاپیرو ، کارل Shapiro, Karl : (۱) ۲۳۱
 شاتوک ، شارل Shattuck, Charles : (۱) ۶۰
 شتاین ، جرتروود Stein, Gertrude : (۲) ۹۶
 شتاينبک ، جون Steinbeck, John : (۱) ۴۳ ، (۲) ۱۹۳ ، ۲۱۶
 شتکل ، و . Stekel, W. : (۱) ۲۴۶ ، ۲۴۹ (۲) ۲۲۳
 شرنغتون Sherrington, C. S. : (۲) ۲۲۴
 شفسارتر ، ديلمور Schwartz, Delmore : (۱) ۴۳ ، ۴۷ ، ۴۸ ، ۵۴ ،
 ۶۹ ، ۱۵۵ ، (۲) ۲۱۸ ، ۳۵
 شکلنغ ، لفن ل . Schùcking, Levin L. : (۲) ۱۵۳ ، ۱۵۴
 شلی Shelley, Percy Bysshe : (۱) ۹۳ ، ۹۴ ، ۱۴۰ ، ۱۴۲ ، ۱۶۷ ،
 ۲۰۸ ، ۲۵۸ ، ۲۷۱ ، ۲۷۳ (۲) ۹۰ ، ۱۸۵ ، ۱۹۵

- شلنج ، فردريك وللم : Schelling, F. W. von (۱) ۳۲۵
- شلوش ، مارغريت : Schlauch, Margaret (۲) ۲۴۶ ، ۲۲۴ ، ۱۰۴
- شليجل ، اوغست وللم : Schlegel, A. W. von (۱) ۲۳۰
- شمسون : Samson (۱) ۲۰۴
- شو ، برنارد : Shaw, George Bernard (۱) ۳۹ ، ۴۰ ، ۶۵ ، ۱۴۲ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ (۲) ۲۰۸
- شوبنهاور ، آرثر : Schopenhauer, Arthur (۱) ۶۷ ، ۲۰۷
- شورر ، مارك : Schorer, Mark (۱) ۲۰۸ (۲) ۱۷۴
- شوسر ، جيوفري : Chaucer, Geoffrey (۱) ۵۷ ، ۱۱۱ ، ۱۳۷ ، ۱۷۰ ، ۲۸۶ ، ۲۸۸ ، ۳۲۲ (۲) ۳۶
- شيكسبير ، وليم : Shakespeare, William (۱) ۲۰ ، ۵۹ ، ۷۹ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۹۳ ، ۹۹ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۷ ، ۱۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۴۲ ، ۱۴۵ ، ۱۴۹ ، ۱۵۲ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۶ ، ۱۷۶ ، ۲۰۹ ، ۲۳۴ ، ۲۶۶ ، ۲۷۶ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۸ — ۲۸۶ ، ۲۹۰ — ۳۱۱ ، ۳۱۴ — ۳۱۹ ، ۳۲۸ — ۳۳۲ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ (۲) ۱۲ ، ۲۰ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۷ ، ۵۸ — ۶۱ ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۷۲ ، ۷۷ — ۸۰ ، ۸۵ ، ۹۱ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۳۴ ، ۱۷۰ ، ۱۸۴ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۷ ، ۲۱۵ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۶۱
- شير ، شارلس : Sheeler, Charles (۱) ۲۲۴ ، ۲۳۷ ، ۲۴۰

- ص -

- صاندا ، جورج : Sand, George (۱) ۲۷ (۲) ۸۵
- صولو ، هربرت : Solow, Herbert (۱) ۴۲

-ع-

عباس ، احسان : (١) ٣٨ هـ

-غ-

- غاردنر ، وليم : Gardiner, Justice William (١) ٣٣٠
 غاريت ، جورج : Garrett, George (٢) ٦٦ هـ
 غاسقويه ، جورج : Gascoigne, George (١) ٩٩ ، ١٠١
 غاي ، جون : Gay, John (١) ١٦٥ (٢) ٧٣ ، ٨٢ ، ٨٣
 غبون ، ادوارد : Gibbon, Edward (١) ١٢٥ ، ٢٠٧
 غراتان ، كلنستون هارتلي : Grattan, C. Hartley (١) ١٢٠
 غراهام ، مارتا : Graham, Martha (٢) ٢٤١
 غراي ، توماس : Gray, Thomas (١) ٦٢ ، ١٦٦ (٢) ٧٣ ، ١٠٢
 غرغوري ، هوراس : Gregory, Horace (١) ١٢٣ ، ١٧٠ ، ٢٨٣
 (٢) ٢٢ ، ٢٥٩
 غرفيل ، فلك : Greville, Sir Fulke (١) ٩٩
 غريرسون ، هربرت جون كلفورد : Grierson, Herbert John Clifford
 (١) ١٥٢
 غريغ ، و . و . : Gregg, W. W. (١) ٣١٨ ، ٣٢٠
 غريغوريوس الكبير : Gregory the Great (١) ٥٦
 غريفز ، روبرت : Graves, Robert (١) ٢٧١ ، ٣٢٢
 (٢) ٦٩ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٣
 غريللي ، هوراس : Greeley, Horace (١) ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢٤٣
 غريم (الأخوان) : Grimm Brothers (١) ٢٣٠

- غرین ، گراہام : Greene, Graham (۱) : ۲۳۴
- غرین ، ہنری : Green, Henry (۱) : ۲۳۴
- غلادستون ، ویم ایوارت : Gladstone, William Ewart (۱) : ۱۴۲
- غلوکس (غلوکون) : Glaucus (Glaucon) (۱) : ۵۶
- غوباز : Goebbels (۱) : ۳۳۴
- گوته : Goethe, Johann Wolfgang von (۱) : ۱۳۷ ، ۱۲۳ ، ۴۷
- ۱۴۱ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹ ، ۲۴۷ ، ۲۵۲ ، ۲۰۸ (۲)
- گوچ ، برنابہ : Googe, Barnabe (۱) : ۱۰۱ ، ۹۹
- گوس ، کرمٹیان : Gauss, Christian (۱) : ۷۱
- گورکی ، مکسیم : Gorky, Maxim (۱) : ۸۲ ، ۱۸
- گورمان ، ہربرٹ : Gorman, Herbert (۱) : ۴۱
- گورنغ : Goring (۱) : ۳۳۴
- گوگول ، نیکولائی : Gogol, Nikolai (۱) : ۶۳
- گونکور (الأخوان) : Goncourts, the (۱) : ۲۷

— ف —

- فالیری : Valéry, Paul (۱) : ۳۸ ، ۴۴ ، ۱۳۶ ، ۱۸۱
- فان دین ، س . س . : Van Dine, S. S. (۱) : ۴۷
- فان دورن ، کارل : Van Dorer, Karl (۱) : ۱۹
- فان دورن ، مارک : Van Doren, Mark (۱) : ۱۹ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۲۷۵
- ۳۲۳ (۲) : ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۱۱
- فاولی ، ولاس : Fowlie, Wallace (۱) : ۲۳۷ ، ۲۰۹
- فایس ، ت . : Weiss, T. (۱) : ۱۲۴ ، ۱۲۸ — ۱۳۰
- (۲۶)

- فایسباخ Weisbach, Werner : (۲) ۸۵
 فایسمان Weismann : (۱) ۲۵۳
 فبلن ، ثورشتین Veblen, Thorstein : (۱) ۱۱۶ ، ۲۰۱
 (۲) ۲۰۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۲۲ ، ۲۳۰
 فتزجرالد ، سکوت Fitzgerald, F. Scott : (۱) ۴۵ ، ۷۱ ، ۸۸ هـ ،
 ۸۹ ، ۲۳۵ ، ۲۴۸ هـ
 فززل ، لنکولن Fitzell, Lincoln : (۱) ۹۷ هـ
 فخنر ، غوستاف Fechner, Gustav : (۲) ۱۵۰ ، ۱۵۱
 فدمان کلفتون Fadiman, Clifton : (۱) ۸۴
 فرانس ، اناطول France, Anatole : (۱) ۳۱ (۲) ۱۱۳
 فرانک ، ولدو Frank, Waldo : (۱) ۱۹ ، ۲۰ ، ۱۱۷ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ،
 ۲۷۴
 فرانکو Franco : (۱) ۱۵۷
 فرای ، روجر Fry, Roger : (۱) ۴۵
 فرایرن ، امیل Verhaern, Émile : (۱) ۲۵۱ ، ۲۵۷ ، ۲۶۷
 فرتایر ، ماکس Wertheimer, M. : (۱) ۲۷۶ ، ۲۷۸ هـ (۲) ۲۲۴
 فرجیل Vergil : (۱) ۱۱۳ ، ۲۵۲ ، ۲۸۱
 فرغسون ، فرنسیس Fergusson, Francis : (۱) ۱۵۴ ، ۲۳۶ ، ۳۲۸
 (۲) ۲۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۴۷ ، ۲۵۱
 فرناندز ، رامون Fernandez, Ramon : (۲) ۲۱۴
 فرنشسکا Francesca : (۱) ۲۵۲
 فرنفال ، ف . ج . Furnivall, F. J. : (۱) ۳۲۲
 فرنکلین ، بنجامین Franklin, Benjamin : (۱) ۱۶۷ ، ۱۹۱ ، ۱۹۴ ،
 ۲۰۱
 فروست ، روبرت Frost, Robert : (۱) ۱۸۵ ، ۱۹۷ (۲) ۱۰۲ ، ۴۳
 فروم ، اریک Fromm, Erich : (۲) ۲۰۸ ، ۲۶۰

- فرويد ، سيجموند Freud, Sigmund (١) ١٥ ، ٢٩ ، ٦٥ ، ٦٧ ،
 ١٧١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ — ٢٤٩ ،
 ٢٥٣ ، ٢٥٦ — ٢٥٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٧ ، ٢٧٠ — ٢٧٣ ، ٢٧٥ ،
 ٢٧٨ . ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣٠٧ ،
 ٣٠٩ ، ٣١٠
- (٢) ٧٤ ، ٧٧ ، ٩٤ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ،
 ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٤٣ ، ٢٤٧ ، ٢٦١
- فري ، جونز Very, Jones (١) : ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٩ ،
 ١٨٩ هـ
- فريزر ، جيمس ج . Frazer, Sir James G. (١) : ١٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ،
 ٢٣٣ — ٢٣٥ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ (٢) ٧٧ ، ٧٨ ، ٢٢٩
- فلبس ، وليم ايون Phelps, William Lyon (١) : ٦٠
- فليوتس ، برتا Phillpots, Bertha (١) : ٢٩
- فلنشر Fletcher, John (١) : ١١١
- فلر ، ج . ف . ك . Fuller, General J. F. C. (١) : ١٥٧
- فلغنتيوس Fulgentius (١) : ٥٦
- فلفلين ، ادوارد Wolfflin, Eduard (٢) : ٨٥
- فللر ، مارغريت Fuller, Margaret (١) : ٢٧٤
- فلوير ، غوستاف Flaubert, Gustave (١) : ٢٧ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٨١ ،
 ٨٣ ، ٨٧ ، ١٧١ (٢) ١٨٤ ، ١٩٣
- فلوطارخس Plutarch (١) : ١٤٥ ، ٣٠٢ ، ٣١٦
- فندت ، فلهلم Wundt, Wilhelm (٢) : ١٥١
- فنك ، مايك Fink, Mike (١) : ٢٢٠ ، ٢٢٣ هـ
- فنكلمان Winckelmann, Johann J. (١) : ٢٤ ، ١٧٤ ، ١٧٥
- فنولوزا ، ارنست Fenellosa, Ernest (١) : ٦٠ (٢) ٢٣٣
- فورتنبراس Fortinbras (١) : ٣٣٤

- فورستر ، إ. م . : Forster, Edward Morgan (١) : ١٧٧ ، ٢٧٣
 (٢) : ١٢٩ ، ١٧٣
- فورنجر ، فلهم : Worringer, Wilhelm (٢) : ٨٥
- فوكس ، رالف : Fox, Ralph (١) : ٩٩ (٢) : ١٠٨
- فولتير : Voltaire, Francois Marie Arouet (١) : ١١٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ،
 ٢٤٣ (٢) : ٢٢٢
- فولستاف : Falstaff (١) : ٣١٦ ، ٣٢٧
- فولكنر ، وليام : Faulkner, William (١) : ٢٦٩ (٢) : ٢١٤ ، ٢١٧
- فونتان : Fontanes (١) : ٢٦
- فيثاغورس : Pythagoras (١) : ٦٦
- فير ، إليزابيث : Phare, E. Elizabeth (٢) : ١٧١
- فيرفاكس ، إدورد : Fairfax, Edward (١) : ١٧٠
- فيرنس ، هوراس هوارد (الأب) : H. H. Furness (the elder) (١) :
 ٣١٥
- فيرنس ، هوراس هوارد (الابن) : H. H. Furness (the younger) :
 (١) : ٣١٥
- فيكو : Vico, Giovanni Battista (١) : ٢٤ ، ٦٤ ، ٢٣٠ ، ٢٤٦
 (٢) : ٣٩
- فيلدينج ، هنري : Fielding, Henry (١) : ٩٢
- فيلوكتيتس : Philoctetes (١) : ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢
- فيلون اليهودي : PhiloJudaicus (١) : ٥٦
- فينوس : Venus (٢) : ٩٨
- فيون : Villon, Fraçois (١) : ١٢٣ ، ١٣٧ (٢) : ٣٤

- ق -

قاييل : Cain (١) : ٢٥١

قيصر ، يوليوس Caesar, Julius : (١) ٢٦٦ ، ٣٣٤ (٢) ٢٣٥

ك

كابانيوس Capaneus : (٢) ١٥

كابيل ، جيمس برانش Cabell, James Branch : (١) ٤٥ ، ٦١ ، ١٦٨

كاتولس Catullus : (١) ١١٧ (٢) ٣٤

كاربنتر ، رايس Carpenter, Rhys : (١) ٣١٢

كارثر ، إ. هـ. Carter, E.H. : (١) ٤٥ (٢) ١٦٥

كارلنجر Karlinger : (٢) ٨٥

كارليل ، توماس Carlyle, Thomas : (١) ١٢٥ ، ١٦٨ ، ٢٠٦

كارول ، لويس (اسم مستعار لدودجسون) Carroll, Lewis : (١) ٣٣ ، ٣٤

(٢) ٧٣ ، ٨٧٤ ، ١٩٣

كاريل ، الكسيس Carrell, Alexis : (١) ١٨٦

كازانوف Casanova : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤

كازين ، ألفرد Kazin, Alfred : (٢) ٤٣ ، ١٠٤ ، ٢١٩

كاسيوس Cassius : (١) ٢٦٦

كافكا ، فرانز Kafka, Franz : (١) ٤٨ ، ٥٩ ، ٨٥ ، ٢٠٩ ، ٢٣٤ ،

٢٨٢ (٢) ٦٩ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٦٠

كالفرتون ، ف . ف . Calverton, V. F. : (١) ٣٣ ، ٢١١

كامبيون ، توماس Campion, Thomas : (١) ٩٩

كاني ، هنري سيدل Canby, Henry Seidel : (١) ١٩

كانت ، امانويل Kant, Immanuel : (١) ٢٨٧

كبلنج ، روديارد Kipling, Rudyard : (١) ٤٩ — ٥١ ، ٥٤ ، ١٣٩ ،

١٥٦ ، ١٨٠

- کتردج ، جورج لیان Kittredge, George Lyman : (۱) ۳۲۲
 کدر ، الفر د Kidder, Alfred : (۲) ۲۳۹
 کرابتری ، لوتا Crabtree, Lotta : (۱) ۲۱۹
 کرابسی ، ادلید Crapsey, Adelaide : (۱) ۹۶
 کراشو ، رتشارد Crashaw, Richard : (۲) ۶۳
 کرافت - ابن ، ریشارت فون Krafft-Ebing, R. von : (۱) ۷۷
 کرتش ، جوزف وود Krutch. Joseph Wood : (۱) ۲۷۴ ، ۲۰۹
 کرمول Cromwell : (۱) ۳۳۳ (۲) ۹۰
 کرنب ، رودلف Carnap, Rudolph : (۲) ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۲۲۵
 کروسبی ، هاری Crosby, Harry : (۱) ۲۳۹
 کروکت ، دینی Crockett, Davy : (۱) ۲۲۰ ، ۲۲۳ ، ۲۲۵ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱
 کرولی ، ا. ا. Crawley, A.E. : (۱) ۲۳۰ ، ۲۳۱
 کرولی ، هربرت Croly, Herbert : (۱) ۲۱۴
 کرین ، ستیفن Crane, Stephen : (۱) ۲۳۹
 کرین ، هارت Crane, Hart : (۱) ۹۰ ، ۹۳ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۶۹ ، ۱۷۵ ، ۲۰۹ (۲) ۱۱ ، ۱۸ ، ۲۰ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۳۰ ، ۱۰۵
 ۱۸۸
 کفالکنتی Cavalcanti, Guido : (۱) ۶۱ (۲) ۳۵
 کلنجندر ، ف. ج. Klingender, Francis Donald : (۲) ۱۷۲
 کلیوبترا Cleopatra : (۱) ۲۵۲ ، ۳۱۷
 کمبل ، جوزف Campbell, Joseph : (۱) ۶۰ ، ۲۳۶
 کمبل ، هاری م. Campbell, Harry M. : (۱) ۱۵۳
 کمروف ، مانویل Komroff, Manuel : (۱) ۱۱۷
 کمنجز Cummings, E. E. : (۱) ۱۹۵
 (۲) ۹۶ ، ۳۸ ، ۲۴ ، ۱۸ ، ۱۴ ، ۱۱

- کنج ، ادوارد King, Edward : (۲) ۸۹
- کوبر ، فینمور Cooper, James Fenimore : (۱) ۱۰۳ — ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۶ ، ۱۶۸ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ (۲) ۱۵۲
- کوبر ، لین Cooper, Lane : (۱) ۳۲۳ ، ۳۳۵
- کوبی ، لورنس س. Kubie, Lawrence S. : (۱) ۲۶۹
- کوتشر ، بول H. Kocher, Paul : (۲) ۶۹
- کوخولین Cuchulain : (۱) ۲۳۳
- کودول ، کریستوفر Caudwell, Christopher : (۱) ۲۳۴
- (۲) ۱۰۸ ، ۱۲۷ ، ۱۶۳ ، ۱۷۲ ، ۱۸۱ ، ۱۹۵ ، ۲۴۶ — ۲۵۰ ، ۲۵۶
- کورزبسکی ، ألفرد Korzybski, Alfred : (۲) ۱۵۵ ، ۲۲۵
- کورلی ، ماری Corelli, Marie : (۲) ۳۱ ، ۲۴۴
- کورنفورد ، ف. م. Cornford, F. M. : (۱) ۲۸ ، ۲۳۱ ، ۲۸۱
- (۲) ۷۸ ، ۲۲۹
- کورنی Corneille : (۱) ۸۳
- کوستیلف Kostyleff : (۱) ۲۷۱
- کوفکا ، کرت Koffka, Kurt : (۱) ۲۷۶ ، ۲۷۸ هـ (۲) ۲۲۴
- کوک ، ا. ب. Cook, A. B. : (۱) ۲۸ ، ۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲
- (۲) ۲۲۹
- کوکتو Cocteau, Jean : (۲) ۲۱۵
- کولدول ، ارسکین Caldwell, Erskine : (۱) ۲۶۹
- کولردج ، صموئیل تیلر Coleridge, Samuel Taylor : (۱) ۹ ، ۱۱ ، ۲۵ ، ۴۸ هـ ، ۶۵ ، ۸۳ ، ۱۱۳ ، ۱۲۹ ، ۱۶۷ ، ۱۷۴ ، ۲۰۶ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱
- ۲۸۹ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۴ ، ۳۲۷ ، ۳۳۱
- (۲) ۲۶ ، ۳۰ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۵ ، ۱۱۴ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵

، ۱۹۲ ، ۱۷۶ ، ۱۷۳ ، ۱۶۷ ، ۱۶۰ — ۱۵۸ ، ۱۵۰ — ۱۴۸

، ۲۴۸ ، ۲۳۰ ، ۲۲۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۲ — ۲۱۰ ، ۲۰۷ ، ۱۹۶

کولبی ، مالکولم Cowley, Malcolm : (۱) ۲۳۹ ، ۷۹ ، ۴۶

(۲) ۲۵۱ ، ۲۱۴ ، ۳۸ ، ۲۵ ، ۲۲ ، ۲۱

کومب ، فولتیر Combe, Voltaire : (۱) ۲۲۶

کومستک ، آنتونی Comstock, Anthony : (۱) ۱۷۰

کونت ، اوگست Comte, Auguste : (۱) ۱۶۲ ، ۳۳

کوندل ، هنری Condell, Henry : (۲) ۶۰

کونراد ، جوزف Conrad, Joseph : (۲) ۳۷

کونفوشیوس Confucius : (۲) ۲۳۹ ، ۱۷۵

کونیل . پیتر Quennell, peter : (۱) ۲۰۸

کوهلر ، ولفگانگ Köhler, Wolfgang : (۱) ۲۷۶ ، ۲۵۷ (۲) ۲۲۴

کوئستلر ، آرثر Koestler, Arthur : (۱) ۸۵ (۲) ۳۸

کینس ، جون Keats, John : (۱) ۱۶۶ ، ۱۴۱ ، ۱۳۵ ، ۸۳ ، ۸۲

۱۷۶ ، ۲۷۱ ، ۲۸۸ — ۲۹۲ ، ۳۲۲ ، ۳۳۱

(۲) ۱۹۵ ، ۱۸۴ ، ۱۰۲

کیرکگارد ، سورین Kierkegaard, Soren : (۲) ۲۱۲ ، ۱۹۶

کین ، رتشارد م. Kain, Richard M. : (۱) ۴۳

— ل —

لاردنر ، رنج Lardner, Ring : (۱) ۵۱ ، ۵۲

لاسال ، فردینند Lassalle, Ferdinand : (۱) ۵۵

لافوازیه Lavoisier : (۱) ۳۳

لافورج ، رینی Laforgue, René : (۱) ۱۹۸ ، ۲۶۸

- لافونتين La Fontaine : (۱) ۸۲
- لام ، تشارلس Lamb, Charles : (۱) ۵۳ ، ۱۳۵ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱
(۲) ۱۰۲ ، ۱۵۹
- لامرتين Lamartine : (۱) ۸۲
- لانج ، اندرو Lang, Andrew : (۱) ۲۳۰ ، ۲۳۱
- لاندور ، ولترسفنج Landor, Walter Savage : (۱) ۱۱۳
- لانییر Lanier : (۱) ۸۲
- لاهارب La Harpe : (۱) ۲۷
- لايرتس Laertes : (۱) ۳۲۴
- لدفع ، امیل Ludwig : (۲) ۲۳۷
- لسنج Lessing, G.E. : (۱) ۲۴ ، ۲۶ (۲) ۲۳۳
- لفجوي ، آرثر أ Lovejoy, Arthur O : (۱) ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۳۱
(۲) ۲۱۰
- لفن ، کورت Levin, Kurt : (۱) ۲۷۸
- لکريئس Lucretius : (۲) ۱۹۳
- لمبروزو Lombroso : (۱) ۶۷
- لنايوس Linnaeus : (۲) ۲۳۰
- لندسي ، جاك Lindsay, Jack : (۲) ۲۶۰
- لنکولن ، ابراهام Lincoln, Abraham : (۱) ۲۲۰
- لنون ، فلورنس بيكر Lennon, Florence Becker : (۱) ۳۳ ، ۳۴
- لوترمونت Lautrèamont : (۱) ۱۷۱
- لوثر ، مارتن Luther, Martin : (۱) ۳۲۰
- لورکا Lorca : (۲) ۲۱۵
- لورنتيوس Laurentius : (۲) ۱۴
- لورنس ، ت . أ . Lawrence, Thomas Edward : (۲) ۱۶ ، ۱۹ ،
۲۰ ، ۲۱

- لورنس ، د . هـ . : Lawrence, David Herbert (١) : ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٧ ،
 ١١٧ ، ١٣٥ ، ٢٣٥ - ٢٣٧ ، ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٣٣ ،
 (٢) ٢٥ ، ٣٢ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٥
- لوسي ، توماس : Lucy, Sir Thomas (١) : ٣٣٠
- لوك ، جون : Locke, John (١) : ١٨٩ هـ ، ٢٩٤
- لوكاس (ف . ل .) : Lucas, F. L. (١) : ٣٢٥ (٢) ١١١
- لونجفلو : Longfellow, Henry Wadsworth (١) : ٣٠ ، ٨٢ ، ٢١٤ ،
 ٢٢٨ هـ (٢) ١٥٢
- لونجينوس : Longinus (١) : ٢٦٠ (٢) ١٤٦ ، ١٤٧
- لوول ، ايمي : Lowell, Amy (١) : ٨٨
- لوول ، جيمس رسل : Lowell, James Russell (١) : ٣٠ ، ٨٢ ، ٨٨ ،
 ١٩٦ ، ٢١٥ ، ٢١٦ (٢) ١٠٣ ، ١٥٢
- لوول ، روبرت : Lowell, Robert (٢) : ٤٢
- لوي ، مينا : Loy, Mina (١) : ١١٧
- لويزون ، لودفيج : Lewisohn, Ludwig (١) : ٣٠ ، ٢٠٤ ، ٢٧٥
- لويس ، جانيت : Lewis, Janet (١) : ٩٦
- لويس ، جون ليفنجستون : Lowes, John Livingston (١) : ٢٥١ ،
 ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٣٠٧ ، ٣٢٠ - ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ،
 (٢) ٢٤٦
- لويس ، سنكلير : Lewis, Sinclair (١) : ٧٦ هـ
- لويس ، ويندهام : Lewis, Wyndham (١) : ٤٥ ، ١١٧ ، ١٦٢
- ليزت ، فرانز : Liszt, Franz (٢) : ١٤٥
- ليفز ، ف . ر . : Leavis, F.R. (١) : ٨٣ هـ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ٢٤٤ ،
 (٢) ٨٠ ، ١٠٧ - ١١٠ ، ١٢٩ ، ١٧١ ، ١٧٣
- ليفز ، ك . د . : Leavis, Q.D. (٢) : ١٠٧
- ليفز (السيدة) : Mrs. Leavis (٢) : ١٥٤

- ليفن ، ريتشارد Levin, Richard : (١) ٦٠ .
 ليفن ، هاري Levin, Harry : (١) ٤٣ ، (٢) ٤٣
 ليميتير ، جول Lemaître, Jules : (٢) ١١٣
 لينين Lenin, V.I. : (١) ٧٩ ، (٢) ١١٣

— م —

- مابي ، هاملتون رايت Mabie, Hamilton Wright : (١) ١٩٥
 ماتيسون ، ف . أ . Matthiessen, F. O. : (١) ٨٣ ، ١٠٩ ، ١٣٦
 ١٣٧ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٨
 ٢١٠ ، ٣٢٥ (٢) ٣٦ ، ٣٧ ، ١٧٢ ، ٢٤٦ ، ٢٥٩
 ماذن : كتن Mather, Cotton : (١) ١٠٧
 مارفل ، أندرو Marvell, Andrew : (١) ٩٩ (٢) ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ ،
 ٨١ ، ١٠٦
 ماركس ، كارل Marx, Karl : (١) ١٥ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٦٨ ،
 ٢٠١ ، ٢١٤ ، ٢٣٥
 (٢) ٧٤ ، ٧٧ ، ١٠٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٦ ،
 ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٤٧ — ٢٤٩
 مارلو ، كريستوفر Marlowe, Christopher : (١) ٦١ ، ١٥٢ ، ٢٣٤ ،
 ٢٩٨ ، ٣٠٣ ، ٣٣٠ (٢) ٧٧ ، ٢١٦
 ماريت ، ر . ر . R. R. Marett : (١) ٢٨١
 ماريتان ، جاك Maritain, Jacques : (٢) ٢١٤
 مارين ، جون Marin, John : (١) ٢٢٩
 ماسترز ، ادجار لي Masters, Edgar Lee : (٢) ٥٣
 ماستنجر ، فيليب Massinger, Philip : (١) ١٥٢ ، ٣٠٣

- ماسي ، جون Macy, John (١) . ١٠٧ ، ٣٩
- ماك المونز ، روبرت Mc Almon, Robert (١) : ٥٣
- ماك نيس ، لويس Macneice, Louis (١) : ٨٣ ، ٣٢
- ماكولي Macaulay, Thomas Babington (١) : ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦
- مالرميه ، ستيفان Mallarmé, Stéphane (١) : ٤٥
- مالرو ، اندريه Malraux, André (١) : ٨٥
- مالون ، ادوارد Malone, Edward (١) : ٣١٥
- مالينوسكي ، برونسلاف Malinowski, Bronislaw () : ٢٣٤ ، ٢٥٣
- (٢) : ١٦١ — ١٦٣ ، ٢٠٥ ، ٢٢٩
- مان ، توماس Mann, Thomas (١) : ٤٨ ، ٦٧ ، ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣
- (٢) : ٩١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٦ ، ٢٣٧ ، ٢٦٠
- ٢٦١
- مايترلنك Maeterlinck (١) : ١٣٨
- مردث Meredith (١) : ٨٣ ، ٤٠
- مردوك ، كنيث ب . Murdock, Kenneth B. (٢) : ٣٦
- مركيد Mercade (١) : ٣١٩
- مري ، جلبرت Murray, Gilbert (١) : ٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٨١
- ٣٣٠ (٢) : ٢٢٩
- مري ، جون مديلتون Murry, John Middleton (١) : ٣١ ، ٢٩١
- ٣٣٣ ، ٣٣٥ (٢) : ٢٦
- مريمونت ، مورتون أف Merrymount, Morton of (١) : ١٦٩
- المسيح Christ (١) : ٢٣٣ ، ٣٣٤ (٢) : ٦٣
- مكارثي ، ماري McCarthy, Mary (١) : ٤٢ ، ٧٥
- مكدوجل ، وليام McDougall, William (١) : ٣١٠ (٢) : ١٨٦ ، ٢٢٣
- مكردي ، ج . ج . MacCurdy, G. G. (١) : ٣١٠
- مك كلنتوك MacClintock (١) : ٢٦

- مكلش ، ارشيبولد : Macleish, Archibald (١) : ٧٤ ، ٩٨ ، ١٨٥
 مكمري ، جون : Macmurray, John (١) : ٢٨٠
 مكليس ، لويس : MacNeice, Louis (٢) : ١٠٣
 مكيافلي ، نيقولو : Machiavelli, Niccolo (١) : ١٣٧ ، ١٤٠
 (٢) : ١٩٧ ، ٢٢٢
 مل ، جون ستيوارت : Mill, John Stuart (٢) : ١٢٠ ، ١٦٠ ، ١٦١
 ملتن ، جون : Milton, John (١) : ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٧ ، ١٣٤
 ١٦٣ - ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٨٢ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٢٢ ، ٣٣٤
 (٢) : ٧٣ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٨٨ ، ٢٠١
 مليل ، هرمان : Melville, Herman (١) : ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
 ١٠٧ ، ١٠٩ - ١١١ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٧٤
 (٢) : ١٠ ، ١١ ، ١٩ ، ٣٧ ، ٥٠
 مللر ، هربرت : Muller, Herbert (٢) : ١٠٣ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ٢١٩
 ممفورد ، لويس : Mumford, Lewis (١) : ١٨٥ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢٧٤
 منسون ، غورهام : Munson, Gorham (٢) : ٢١٩
 منشيوس : Mencius (٢) : ١٢٤ ، ١٧٤ - ١٧٦
 منكن ، آدا : Menken, Adah (١) : ٢١٩
 منكن ، هـ . ل . : Mencken, Henry Louis (١) : ٤٠ ، ٤٧ ، ٦١
 ١١٥ - ١١٧ ، ١٢٩ ، ٢٣٩ (٢) : ٣٧
 موتلي ، جون : Motley, John (١) : ١٦٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦
 مور ، ادلين : More, Adelyne (٢) : ١٢١
 مور ، بول إلمر : More, Paul Elmer (١) : ١٥٢
 مور ، ت . ستيرج : Moore, T. Sturge (١) : ٩٤ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١٢٧
 ١٧٣
 مور ، جورج : Moore, George (١) : ٨٣
 مور ، ماريان : Moore, Marianne (١) : ٤٥ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١١٧

- ۱۳۶ (۲) ۱۸، ۱۹، ۲۵، ۲۹، ۳۰، ۹۶
- موراس، تشارلس Maurras, Charles (۱) ۱۵۵، ۱۸۲
- مورغان، شارلس Morgan, Charles (۱) ۲۵۲
- مورغان، موريس Morgann, Maurice (۱) ۳۲۹
- مورلي، جون Morley, John (۲) ۱۴۷
- موريس، شارلس و Morris, Charles W. (۲) ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۲۵
- موسی Moses (۱) ۲۳۳، ۲۷۳
- موسوليني، بنيتو Mussolini, Benito (۱) ۱۵۵، ۱۵۷
- موليير Molière (۱) ۸۲
- مونتز، لولا Montez, Lola (۱) ۲۱۹
- مونتسكيو، تشارلس دي Montesquieu, Charles de (۱) ۲۴، ۲۵
- مونتین، ميشيل دي Montaigne, Michel de (۱) ۱۴۰
- (۲) ۲۲، ۲۳، ۳۱
- موير، کنث Muir, Kenneth (۱) ۳۱۲
- ميد، جورج هربرت Mead, George Herbert (۲) ۲۲۲
- ميرسکي، د. س. S. irsky, D. S. (۱) ۴۲
- ميزنر، آرثر Mizener, Arthur (۲) ۱۰۳، ۱۵۴، ۱۸۲، ۲۱۹
- ميشليه، جولز Michelet, Jules (۱) ۲۵، ۲۶
- ميلر، هنري Miller, Henry (۱) ۴۸، ۲۳۷
- ميلر، يواکين Miller, Yoaquin (۱) ۱۹۵
- ميلي، ادناسنت فنسنت illay, Edna St. Vincent (۱) ۴۷، ۴۸
- مينالوس Menelaus (۱) ۶۸

-ن-

- نابوکوف، فلاديمير Nabokov, Vladimir (۱) ۴۲، ۶۲، ۶۳

- نابوليون Napoleon : (٢) ٣٥ ، ١٨٤
- نايت ، ج . ولسون Knight, G. Wilson : (١) ٢٣٤ ، ٢٥٧ ، ٢٩٣ ،
٣٠٧ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ — ٣٣٥
- (٢) ٢٦ ، ٣٧ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ٢٤٦
- نايتس ، ل . ك . Knights, L. C. : (١) ٣٢٧ ، ٣٣٠
(٢) ١٠٧ — ١١٠ ، ١٧١
- نبتون Neptune : (٢) ٢٣٣
- نرفال ، جرارد دي Nerval, Gérard de : (١) ١٧١
- نوت ، ألفرد Nutt, Alfred : (١) ٢٣٣ ، ٢٦٥
- نوردאו ، ماكس Nordau, max : (١) ٢٠٧
- نوماد ، ماكس Nomad, max : (١) ٤٢
- نيتشه Nietzsche, Friedrich : (١) ٦٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩
(٢) ١٨٧ : ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٦
- نيرون Nero : (١) ٩٣
- نيكلسون ، مردث Nicholson, Meredith : (٢) ٣٥
- نيكلسون ، هوبرت Nicolson, Hubert : (٢) ١٧٢
- نيو بطليموس Neoptolemus : (١) ٦٩ هـ
- نيومان ، جون هنري (الكاردينال) Newman, John Henry, Cardinal
: (١) ١١٤ (٢) ٣٥



- هارتلاند ، ا . س . Hartland, E. S. : (١) ٢٣٠ ، ٢٣١
- هارتلي ، دافيد Hartley, David : (١) ٢٦٠
- هارتلي ، هيلين Hartley, Helene : (٢) ١٥٣
- هارتمان ، نيكولاوي Hartman, Nicolai : (١) ٢٨٠

- هاردی ، توماس Hardy Thomas : (۱) ۸۳ ، ۹۶ ، ۹۸ ، ۱۱۷ ،
 ۱۶۵ ، (۲) ۳۶ ، ۴۳ ، ۵۰ ، ۱۲۴
- هارنغتون ، جون Harington, Sir John : (۱) ۵۶
- هاريسون ، جين الين Harrison, Jane Ellen : (۱) ۲۸ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱
 ۲۳۱ — ۲۳۴ ، ۲۴۰ ، ۲۸۱ ، ۳۰۹ (۲) ۲۲۹ ، ۲۴۶
- هازلت ، وليام Hazlitt, William : (۱) ۱۳۵ ، ۲۹۳ ، ۳۲۷
 (۲) ۸۳ ، ۱۰۲ ، ۲۱۰
- هامت ، داشيل Hammett, Dashiell : (۲) ۳۱ ، ۲۴۴
- هانمر Hanmer : (۱) ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۸
- هاولز ، ولیم دين HoWells, William Dean : (۱) ۱۱۵ ، ۱۹۵ ،
 ۲۲۰ ، ۲۴۲
- هائي Heine : (۱) ۱۲۳
- هتلر ، أدولف Hitler, Adolf : (۱) ۱۵۷ ، ۱۸۶ ، ۳۲۳ ، ۳۳۴
 (۲) ۱۹۲ ، ۲۳۵ ، ۲۶۱
- هجل ، جورج و . ف . Hegel, George W. F. : (۱) ۲۷ (۲) ۲۲۷
- هربرت ، جورج Herber:, George : (۱) ۱۰۹ (۲) ۱۱۰
- هرد (الاسقف) Hurd, Bishop : (۲) ۸۵
- هردر ، جوهان جوتفريد فون Herder, Johann Gottfreid Von : (۱)
 ۲۴ ، ۲۷ ، ۶۴ ، ۲۳۰ ، ۲۳۷
- هرقل Hercules : (۱) ۵۶ ، ۶۸ ، ۲۲۵
- هرنغ ، إيوالد Hering, Ewald : (۲) ۱۵۰
- هريك ، روبرت Herrick, Robert : (۱) ۹۹ ، ۱۶۵
- هسمان ، الفرد ادوارد Housman, Alfred Edward : (۲) ۵۳
- هكس ، غرانفل Hicks, Granville : (۱) ۶۹ ، ۷۵ ، ۸۰ ، ۱۸۲ ،
 ۲۱۱ (۲) ۲۲ ، ۲۵ ، ۴۳ ، ۴۴
- هكسلي ، ألدوس Huxley, Aldous : (۱) ۱۴۲

- هل ، كرسٲوفر Hill, Christopher : (٢) ٢١٨
- هلمهولٲز ، هرمان فون Helmholtz, Herman Von : (٢) ١٥٠
- هملٲون ، الڪسنٲر Hamilton, Alexander : (١) ١٩٥
- همنج ، جون Heminge, John : (٢) ٦٠
- همنجوي ، ارنسٲ Hemingway, Ernest : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٢٦٩
- (٢) ١٨٨ ، ١٩٥ ، ٢١٤ ، ٢١٧
- هنا ، مارك Hanna, Mark : (١) ٢٣٩
- هنري ، أ. Henry, O. : (١) ٤٧
- هنري ، جون Henry, John : (١) ٢٢٩
- هنكر ، جيمس جيٲونز Hunker, James Gibbons : (١) ٤٠ ، ٢١٠
- هنكن ، اميل Hennequin, Emile : (٢) ١٥١
- هنلي ، وليام ارنسٲ Henley, William Ernest : (١) ٢٤٩ هـ
- هوايٲهٲ ، الفرٲ نورٲ Whitehead, Alfred North : (١) ٢٨٠
- هوبز ، ٲوماس Hobbes, Thomas : (١) ١٣٤ ، ٢٦٠ (٢) ٢٢٢
- هوبكنز ، جرارٲ مانلي Hopkins, Gerard Manley : (١) ٤٨ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٢٢ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٧١ .
- (٢) ١٣٥ ، ١٢٩ ، ٩٥ ، ٨٦١
- هٲوسون ، ج لسلي Hotson, J. Leslie : (١) ٣٣٠
- هٲٲورن ، ٲٲانيل Hawthorne, Nathaniel : (١) ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٣ —
- ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٦٨ ، ٢٠٣ هـ ،
- ٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٢٠ (٢) ١٥٢
- هٲوٲ ، روبن Hood, Robin : (١) ٢٣٣
- هٲوٲيني Houdini : (١) ٨٠
- هٲوراثيو Horatio : (١) ٣١٩
- هٲوراس Horace : (١) ٢٦٠
- هٲورٲن ، فيليب Horton, Philip : (١) ٢٠٩

- هوغو ، فكتور Hugo, Victor : (١) ٥٧ هـ
 هوفمان ، فردريك ج. Hoffman, Frederick G. : (١) ٢٨٢
 هوك ، سدني Hook, Sidney : (١) ٤٢ ، ٦٦ (٢) ٢١٩
 هولز ، أوليفر وندل Holmes, Oliver Wendell : (١) ٨٢ (٢) ١٥٢
 هوميرس Homer : (١) ٢٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ، ١٧١ ، ٢٣١ ،
 ٢٥١ ، ٣١٤ (٢) ١٩٣
 هويسمان Huysmans : (٢) ٢٠٢
 هيث Heath : (١) ٣١٧
 هيرغيشاير ، جوزف Hergesheimer, Joseph : (١) ٤٥
 هيرودوتس Herodotus : (١) ١١٦ (٢) ١٤٧
 هيلانة Helen : (١) ٢٥٢
 هيوم ، ت . ل . Hulme, Thomas Ernst : (١) ١٥٤ ، ١٧٢ ، ١٧٣
 هيوم ، دافيد Hume, David : (٢) ١٩٦ ، ٢٠١

- و -

- واتسن ، ج . ب . Watson, J. B. : (٢) ٢٢٤
 وارتون ، ادث Wharton, Edith : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٩٢
 والبول ، ميور . Walpole, Hugh R. : (٢) ٩٥
 والتون ، ايزاك Walton, Izaak : (١) ٢٠٥ (٢) ٨٤
 وايت ، نيومان آيفي White, Newman Ivey : (١) ٢٢٦
 وايتير ، والتر Whiter, Walter : (١) ٢٦١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠١
 ٣٠٢ ، ٣٠٩
 وايتسايد ، توماس Whiteside, Thomas : (٢) ١٥٧ هـ
 وايلد ، اوسكار Wilde, Oscar : (١) ٦٣ ، ٨٥ ، ١٤٢
 وبل ، ت . ك . Whipple, T. K. : (١) ٨٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٠

- وبلي ، تشارلس Whibley, Charles : (١) ١٥٢
- وتكت ، و . ب . W. P. Witcutt : (١) ٢٤٩ هـ
- وتمان ، والت Walt Whitman : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٤٠ ، ١٦٧ ،
١٩١ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢٧٥ (٢) ٣٤ ، ١٩٧
- وذرز ، جورج Withers, George : (٢) ٨٤
- وربرتون ، وليام Warburton, William : (١) ٣١٥ (٢) ٨٥
- ورثام ، فريدريك Wertham, Frederick : (٢) ١٥٢
- وردزورث ، وليام Wordsworth, William : (١) ٨٣ ، ٩٦ ، ١٦١ ،
١٦٦ ، ٢٠٨ ، ٢٧٣ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٣١
(٢) ٦٨ ، ١٤٨ ، ١٩٥ ، ٢٥٩
- ورن ، أوستن Warren, Austin : (٢) ٢١٩
- ورن ، روبرت بن Warren, Robert Penn : (١) ١٦٢ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ،
٢٤٤ ، ٣٢٣ هـ
- (٢) ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٧٣ ، ١٩٣ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٤٧
- وست ، اليك West, Alick : (٢) ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٤٦
- وستون ، جسي Weston, Jessie : (١) ٢٩ ، ٣٨ هـ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٨١
- ولبول ، هوراس Walpole, Horace : (١) ١١٥
- ولر ، ادموند Waller, Edmund : (١) ١٧٠
- ولسن ، ادموند (الابن) Wilson, Edmund, Jr. : (١) ٧٠
- ولسن ، ادموند Wilson, Edmund : (١) ٣٧ — ٥١ ، ٥٣ — ٥٥ ،
٥٧ — ٦٠ ، ٦٢ — ٦٧ ، ٦٨ هـ ، ٦٩ هـ ، ٧٠ — ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ —
٨٩ ، ١٠٦ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٢ ، ٢٧٤ ، ٣٢٠
(٢) ١٧ ، ٣٨ ، ٦٠ ، ١٧٢ ، ٢١٨ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦
- ولسون ، ج . دوفر Wilson, John Dover : (١) ٣١٩ ، ٣٠٠
- ولف ، توماس Wolfe, Thomas : (١) ٢١٤ (٢) ٣٢ ، ٢١٦

- ولف ، فرجينيا Woolf, Virginia : (١) ٥٢ ، ١٧٧ ، ٢٠٨ ، ٢٥٢ ،
٢٥٨
- ولف ، فرنر Wolff, Werner : (١) ٢٧٦ هـ
- ولي ، وودباين Willie, Woodbine : (٢) ١٣٥
- وليمز ، روجر Williams, Roger : (١) ١٦٧
- وليمز ، وليم كارلوس Williams, William Carlos : (١) ٩٣ ، ٤٥ ،
٩٧ - ٩٩ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٦٩ (٢) ٢٣٦ ، ٩٦ ، ٥٠
- وترز ، ايفور Winters, Yvor : (١) ٩٠ - ١١١ ، ١١٣ - ١١٦ ،
١١٨ - ١٢٣ ، ١٢٥ - ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٩ ،
١٤١ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٩ ، ١٧٤
- (٢) ٣٢ ، ١٧٤ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٣٦ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧
- ونستانلي ، ليليان Winstanley, Lilian : (١) ٣١٩
- وود ، جيمس Wood, James : (٢) ١٢٢ ، ١١٩
- وود ، غرانت Wood, Grant : (١) ٢٣٧
- ويتير ، جون جرينليف Whittier, John Greenleaf : (١) ٨٢
- ويسلر Whistler, James A. McNeill : (١) ١١٦
- ويفر ، ريموند Weaver, Raymond : (١) ١٦٨ ، ٢٧٤
- ويلدر ، ثورنتون Wilder, Thornton : (١) ٤٨
- ويلرايت ، فيليب Wheelwright, Philip : (٢) ١٠٤ ، ١٥٤ ، ٢١٩
- ويلز ، فردريك ليان Wells, Frederick Lyman : (٢) ١٥٢ ، ١٥٣
- ويلز ، هربرت جورج Wells, Herbert George : (١) ١٤٢ ، ١٩٠ ،
١٩٣ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣
- ويلكوكس ، إلا ويلر Wilcox, Ella Wheeler : (٢) ١٣٤
- ويلوك ، جون هول Wheelock, John Hall : (١) ١٨٨

-ي-

- يانش ، ا. ر. : Jaensch, E. R. (۱) ۱۳ (۲) ۲۲۴
- ينسن ، فلهلم : Jensen, Wilhelm (۱) ۲۶۲ ، ۲۶۴
- يورپيدس : Euripides (۱) ۲۸ ، ۸۳ ، ۱۳۷ ، ۲۵۲
- يورديکه : Eurydice (۱) ۶۹ هـ ، ۲۳۵ ، ۲۵۲
- يوسف : Joseph (۱) ۲۰۴ ، ۲۳۵ ، ۲۸۳
- يونغ ، بريغهام : Young, Brigham (۱) ۱۸۹
- يونج ، کارل ج. : Jung, Carl G. (۱) ۱۲ هـ ، ۱۸۷ ، ۱۹۴ ، ۲۱۵ ، ۲۴۵ - ۲۵۶ ، ۲۶۰ ، ۲۶۷ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، ۲۸۰ - ۲۸۲ ، ۳۰۷ ، ۳۰۹ (۲) ۲۲۳ ، ۲۴۷ ، ۲۶۱
- ييتس ، جون بتلر : Yeats, John Butler (۱) ۱۹۵ ، ۲۱۳
- ييتس ، ولیم بتلر : Yeats, William Butler (۱) ۴۶ ، ۹۴ ، ۹۷ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۶ هـ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۷۱ ، ۱۷۶
- (۲) ۱۶ ، ۲۰ ، ۳۰ ، ۴۰ ، ۴۳ ، ۴۸ ، ۵۰ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۹۵ ، ۹۷ ، ۱۰۱ ، ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۲۴ .

فهرس الكتب

- أ -

- آداب السلوك Etiquette : (١) ٨٥
- الآداب والقيادة Letters and Leadership : (١) ١٩١ ، ٢٠٩
- آراء اوليفر اولستون The Opinions of Oliver Allston : (١) ١٨٧ ،
١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢١٣ ، ٢١٤
- آراء منشيوس في العقل Mencius on the Mind : (٢) ٢٩ ، ١٢٠ ،
١٢٤ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٧٦
- آغون Agon : (٢) ٣٤
- آلام شمشون (مسرحية) Samson Agonistes : (١) ٩٣
- آل شنسي (مسرحية) The Cenci : (١) ٩٣
- ابجدية القراءة A B C Of Reading : (٢) ٣٤
- الابله The Idiot : (٢) ٤٧
- ابواق العيد Trumpets of Jubilee : (١) ٢١٧
- الأبوة البدائية Primitive Paternity : (١) ٢٣١
- الاتباعية والتجربة في الادب المعاصر Tradition and Experiment-
١٣٨ (١) : in Present - Day Literature
- الاتباعية والثورية في الشعر Convention and Revolt in Poetry : (١) ٣٣١

اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي : New Bearings in English Poetry

(٢) ١٠٧ ، ١١٠

٢٧٥ (١) : Do These Bones Live أنحيا هذه العظام

٢٧٩ (١) : Family Reunion اجتماع شمل العائلة

٣٥ ، ٣٣ (٢) : Make It New اجعلوه جديداً

٨٣ (٢) : Spence's Anecdotes احداث سبنس

١١١ (٢) : Sense and Poetry الاجساس والشعر

١٥٠ (٢) : Sensations of Tone احساسات النغم

٢٨٠ (١) : Ethics الأخلاق

٢٦٩ (١) : The Literature of Horror أدب الرعب

الادب في علاقته بالنظم الاجتماعية - Literature in Relation to Social

٢٥ (١) : Institutions

١٠٤ (٢) ٣٣ (١) : Writers and Their Critics الادباء ونقادهم

١٤٥

٢٣٦ (١) : Call Me Ishmael ادعوني اسماعيل

٩٠ (١) : Edwin Arlington Robinson ادوين آرلنجتون روبنسون

١٠٥

١٧ ، ١٦ (٢) : Ash Wednesday اربعاء الرماد

٢٦٩ (١) : God's Little Acre ارض الله الصغيرة

٩٧ (١) : Harmonium الارغن الصغير

١٨٥ (١) : The Flowering of New England ازدهار نيو انجلند

٢١٥ ، ٢١٣ ، ١٩٥

١٧٢ (٢) : Crisis and Criticism الازمة والنقد

: Basic in Teaching: East and West الاساسي في التعليم بين الشرق والغرب

(٢) ١٦٣ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢١

٢٣٣ (١) : The Legends of The Holy Grail اساطير الكأس المقدسة

- استنساغة (٢) : Appreciation ٨٦
- اسخيلوس واثينا : Æschylus and Athens (١) : ٢٣٤
- امس جديدة للنقد : The New Ground of Criticism (١) : ٣٣
- امس علم الجمال : The Foundations of Aesthetics (٢) : ١١٩ ، ١٣٠ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨
- امس نظرية الدلالات : Foundations of The Theory of Sign (٢) : ١٥٤
- اسطورة برسيوس : The Legend of Perseus (١) : ٢٣١
- اسطورة ميلاد البطل : The Myth of The Birth of The Hero (١) : ٢٣٤ ، ٢٦٥
- الاسطورة والمعجزة : Myth and Miracle (١) : ٢٣٣
- اسهامات في علم النفس التحليلي : Contributions to Analytical Psychology (١) : ٢٤٥
- اشعار مجموعة : Collected Poems (٢) : ١٠٢
- اصحابها ... : The Company She Keeps (١) : ٧٥
- أصل الانواع : Origin of Species (٢) : ٨٦
- أصول الملهاة الأتيكية : The Origin of The Attic Comedy (١) : ٢٨
- اطوار الشعر الانجليزي : Phases of English Poetry (١) : ١٦١
- اعمدة الحكمة السبعة : Seven Pillars of Wisdom (٢) : ١٦
- الاغاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة - The Elder Edda and Anci (١) : ٢٩
- الأفعى : Le Serpent (١) : ١٣٦
- الأفعى المريشة : The Plumed Serpent (١) : ٢٥٢
- أكليل دافن الموتى : The Undertaker's Garland (١) : ٧٠
- الى محطة فنلندة : To The Finland Station (١) : ٤٩ ، ٤٦ ، ٣٩ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٩ ، ٨٦
- الألفاظ والشعر : Words And poetry (١) : ٣٣٠

- الله دون رعد God Without Thunder (١) : ١٦٢
- الالياذة Iliad (٢) : ١٤٧
- أليس في بلاد العجائب Alice in Wonderland (٢) : ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٩٤ ، ٧٧
- إلين تيرهون Ellen Terhune (١) : ٧٧
- امرسون : ست فصل Emerson : Six Episodes (١) : ٢١٣
- امرسون وآخرون Emerson And Others (١) : ١٩٤
- م . فورستر E. M. Forester (٢) : ١٧٣
- الامم والسلام Nations and Peace (٢) : ١٢١ ، ١٢٩
- اميركة تشب عن الطوق America's Coming - of - Age (١) : ١٨٧ ، ١٩٠ ، ٢٠٩ ، ٢١١
- اميركة ايام مارك توين Mark Twain's America (١) : ٢٠٢
- الاناثيون Egoists (١) : ٤٠
- الانجليزية الاساسية Basic English (١) : ٣٣٣ (٢) : ١٢١ ، ١٦٦
- الانجليزية الاساسية الاشد لمعانا Brighter Basic (٢) : ١٦٦
- الانجليزية الاساسية للأمور العملية Basic For Business (٢) : ١٦٦
- الانجليزية الاساسية وفوائدها Basic English and Its Uses (٢) : ١٢٨ ، ١٦٥
- الانحطاط Degeneration (١) : ٢٠٧
- انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه The Decline and Fall of The -
- Romantic Ideal (١) : ٣٢٥ (٢) : ١١١
- إنديميون Endymion (١) : ٢٨٩ ، ٢٩٠
- الانسان — ذلك المجهول Man, The Unknown (١) : ١٨٦
- انسجام الألوان Colour Harmony (٢) : ١٢٢
- انطوني وكليوباتره Antony and Cleopatra (١) : ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٣١٥ ، ٣٢٧ ، ٣١٦

- الانبياءة Aeneid : (١) ٥٦ (٢) ٧٣
 انهيار الغرب The Decline of The west : (١) ٦٤ هـ
 اوبرمان Oberman : (١) ١٨٩
 أولجين أونيفين Yevgeni Onyegin : (١) ٣٩
 أودبون Audubon : (١) ٢٢٢ ، ٢٢٣
 اوديب OEdipus : (١) ٦٩ ، ١٥٩ ، ١٦٠ هـ ، ٢٣٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٣ ،
 ٢٦٤ ، ٢٦٨ ، ٢٧٤ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ (٢) ٧٧
 اوديب الملك OEdipus The King : (١) ٢٣٦ (٢) ٢١٥
 اوراق ارسطوطاليسية Aristotelian Papers : (١) ٣٢٣
 اوراق العشب Leaves of Grass : (١) ٨٢
 أورلاندو Orlando : (١) ٢٥٢
 أورلاندو فوريوزو Orlando Furioso : (١) ٥٦
 اوروبا دون دليل Europe Without Baedeker : (١) ٧٣ هـ ، ٧٨
 الاوروبي الطيب The Good European : (٢) ٤٠
 ايستر Esther : (١) ١٢٥
 ايست كوكر East Coker : (١) ١٨٢ ، ١٨٣ هـ
 الايهام والحلم في غراديفا لفلهم ينسن - Delusion and Dream in Wilh
 elm Jensen's Gradiva : (١) ٢٦٤
 ايون Ion : (١) ٢٥٩

— ب —

- بحثاً عن آلهة غريبة After Strange Gods : (١) ١٣٩ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ،
 ١٥٨ (٢) ٢١
 البحث عن الخلاص في مسرحيتين : قديمة وحديثة - The Quest for Salvation
 In An Ancient and a Modern Play : (١) ٢٧٨ ، ٢٨٠

البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu :
(١) ٣٨ هـ

البداية والافكار المرتبطة بها في الازمان القديمة - Primitivism and
(١) ٣٢٥ : Related Ideas in Antiquity

البداية والانحطاط Primitivism and Decadence : (١) ٩٧ ، ٩٠ ،
١٠١ ، ١١٤ ، ١٢١ (٢) ٢١٧

بركليس Pericles : (١) ٣٠٠

بصريات Opticks : (١) ٣٢١

البطل The Hero : (١) ٢٣٣ ، ٢٦٦ (٢) ٢٢٩

بعض صور من الادب الرعوي Some Versions of Pastoral : (١) ٥٩
(٢) ٣٠ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨٢ ،

٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٨ — ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٢ ، ١١٥

بلاغة الدوافع A Rhetoric of Motives : (٢) ١٩٣

بيرز بلاومان Piers Plowman : (٢) ٢٢

بلي بُد Billy Bud : (١) ١٠٩ ، ١١٠

بليك — دراسة نفسية Blake : A Psychological Study : (١) ٢٤٩ هـ

بناء علم اجتماع للذوق الادبي The Sociology of Literary Taste : (٢)
١٥٣

بنيتو تشيرينو Benito Cereno : (١) ١٠٨

البواتق Crucibles : (١) ٤٦

بودلير والرمزيون Baudelaire and The Symbolists : (١) ٢٠٨

البويطيقا The Poetics : (١) ٢٣ ، ٣١ هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢٥٩ (٢) ٢٠٧

البيان الشيوعي The Communist Manifesto : (٢) ٢٢٢

البيت ذو القباب السبع The House of The Seven Gables : (١) ١٠٣

بين خصب الانتاج والحضارة Fecundity Versus Civilization : (٢)

- ت -

- تاريخ الادب الانجليزي : Tarr (١) : ١١٧
- تاريخ الادب الانجليزي : History of English Literature : (١) : ٢٠٧
- (٢) : ٢٢١
- تاريخ ادب راديكالي : History of a Literary Radical : (١) : ١٩٧
- تاريخ الثقافة الاميركية : History of American Culture : (١) : ٢١٧ ،
- ٢٤١ ، ٢٢٥
- تاريخ الحضارة في انجلترا : History of Civilization in England :
- (١) : ٢٥
- تاريخ فرنسا : History of France : (١) : ٢٠
- تاريخ الفن القديم : History of Ancient Art : (١) : ٢٤
- تاريخ النقد والذوق الادبي في اوربا - A History of Criticism and :
- (١) : ٥٥
- تاريخ الولايات المتحدة : History of The United States : (١) : ١٢٥
- تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية - Tests on The
- Interpretative Reading of Poetry for Teachers of English
- (٢) : ١٥٣
- تجديفات ادبية : Literary Blasphemies : (١) : ١١٧
- التحليل النفسي وعلم الجمال : Psychoanalysis and Aesthetics : (١) : ٢٥٧ ،
- ٢٦٧
- تخطيطات في النقد : Sketches in Criticism : (١) : ١٩٤
- تراجم الشعراء : Lives of The Poets : (١) : ١١٢ ، ٥٤ ، ٢٠٦
- تراجم القصصيين : Lives of the Novelists : (١) : ٢٠٦
- التراجيديا الشيكسبيرية : Shakespearian Tragedy : (١) : ٣٢٧
- تربية هنري آدمز : The Education of Henry Adams : (١) : ٢٠١

٣٠٠ ، ٢٩٩ ، ٢٨٩ (١) : Troilus and Cressida ترويلوس وكريسيدا

٣٠٩ (٢) ٧٨

ت. س. اليوت — دراسة لادبه على ايدي كتاب متعددين

١٧٩ (١) : T. S. Eliot : A Study of His Writing by Several Hands هـ

٢٤١ ، ٢٢٩ ، ٢٢٣ ، ٢١٧ (١) : Charles Sheeler تشارلس شيلر

٩٧ ، ٩٦ ، ٩٠ (١) : The Anatomy of Nonsense تشريح الهراء

١٣٩ ، ١٣٠ ، ١٢٧ ، ١٢٦ ، ١٠٢ ، ١٠١ ، ١٠٠

(١) : Mysticism in English Literature التصوف في الادب الانجليزي

٣٣١ ، ٢٨٧

٢٧٦ (١) : The Expression of Personality التعبير عن الشخصية هـ

٢٧٥ (١) : Expression in America التعبير في اميركة

١٧١ ، ١١٠ (٢) : Education and the University التعليم والجامعة هـ

٢٦٢ ، ٢٦١ (١) : The Interpretation of Dreams تفسير الاحلام

٢٧٠

٣٦ (١) : Interpretation in Teaching التفسير في التعليم

١٧٩ ، ١٧٦ ، ١٤٢ ، ١٢٩ ، ١٢٦ ، ١٢١ ، ٦٨ (٢)

٢٧٦ (١) : Productive Thinking التفكير المثمر

٥٧ (١) : The Advancement of Learning تقدم العلم

١٣٦ (١) : Introducing James Joyce تقديم جيمس جويس هـ

١٦٥ (١) : Revaluation تقويم جديد

: Acting : the First Six Lessons التمثيل : اول دروس ستة

٢١٥ (٢)

٢٠١ (١) : Those Extraordinary Twins التوأمان الغريبان

Main Currents of - التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر -

٨٨ ، ٨٤ (٢) : Nineteenth Century Literature

Main Currents in American التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي

- Thought : (١) ١٢٦ ، ١٦٧ ، ٢٣٨ (٢) ٨٨
 Themis : (١) ٢٨ ، ٢٣٢
 Timon of Athens : (١) ٢٩٥ ، ٣٠٢ ، ٣٢٦
 (٢) ٦٦ ، ٧٤
 تين وكتابه تاريخ الادب الانجليزي M. Taine's History of English
 Literature : (١) ٢٦

-ث-

- الثبات والتغير Permanence and Change : (٢) ١٦٨ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ،
 ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٢ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٧
 ٢٣٩ ، ٢٤٢
 الثقافة البدائية Primitive Culture : (١) ٢٣١
 ثلاث مقالات عن اميركة Three Essays on America : (١) ١٩١
 ثلاث مقالات في نظرية الجنس - Three Contributions to the Theory of Sex : (١) ٢٦١
 ثلاثة من اساليب الانسان الحديث Three Ways of Modern Man : (٢)
 ٨٨ ، ٢١٦
 ثمن العظمة The Expense of Greatness : (٢) ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ،
 ٣١ ، ٣٢ ، ٤٠
 ثورة ضد الثنائية The Revolt Against Dualism : (١) ٣٢٥
 الثيران البيض The White Oxen : (٢) ٢٣٦

-ج-

- جاتسي العظيم The Great Gatsby : (١) ٢٤٨

- الجبل السحري Magic Mountain (٢) : ٩١ ، ١٠٣ ، ١٩٩ ، ٢٦١
 جذور الثقافة الاميركية The Roots of American Culture (١) : ٢٢٥ ،
 ٢٢٨ هـ ، ٢٤١
 الجرح والقوس The Wound and the Bow (١) : ٤١ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٨
 جرمي بنثام Jeremy Bentham (٢) : ١٢١
 الجريمة والعقاب Crime and Punishment (٢) : ٤٧
 جريمة يوكاستا Jocasta's Crime (١) : ٢٣٣
 الجزائر المسحورة Encantadas (١) : ١٠٩
 جسم الكون The World's Body (١) : ١٦٣
 الجمهورية (افلاطون) The Republic of Plato (١) : ٢٢ ، ٥٤ ، ٢٥٩
 (٢) : ١٢١ ، ١٢٨ ، ٢٠٦
 جولة حول التجديدية الحديثة في الشعر A Survey of Modernist Poetry
 (٢) : ٩٦
 جولة حول شيكسبير Shakespeare Survey (٢) : ٦٦ هـ
 جون ادنجنون سيموندز J.A.Symonds (١) : ١٩٠
 جوهر الابسية The Quintessence of Ibsenism (١) : ٤٠ (٢) ٢٠٨
 جيوفري شوسر وتطور عبقريته- Geoffrey Chaucer and the Develop
 (١) : ٣٢٢ ment of His Genius

-ح-

- حادثة قتل في الكاتدرائية «Mercies» in the Cathedral (٢) : ١٩٦ ،
 ٢٤٣
 الحب الضائع Love's Labour's Lost (١) : ٣٠١
 حج هنري جيمس Henry James The Pilgrimage of (١) : ١٩٢ ،
 ١٩٣ ، ٢٤١

- الحرف القرمزي The Scarlet Letter (١) : ١٠٨ ، ١٠٦ ، ١٠٥ ، ١٠٣
- حكايات الجورب الجلدي Leatherstocking Tales (١) : ١٠٧
- الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطولية في الملاحم الهومرية Folktales, (١) : ٣١٢
- حلم منتصف ليلة صيف A Midsummer Night's Dream (١) : ٢٨٩ ، ٢٨٤
- حولية الآداب الحديثة The Calendar of Modern Letters (٢) : ١٠٧
- حوليات كروكت Crocket Almanacs (١) : ٢٣٩
- حولية مكتبة جامعة برنستون - Princeton University Library (١) : ٤٠
- الحياة الادبية La Vie Littéraire (١) : ٣١
- الحياة الادبية في اميركة The Literary Life in America (١) : ٢١٢
- حياة امرسون The Life of Emerson (١) : ٢١٣ ، ٢١٢ ، ١٩٣
- حياة دن وهربرت وغيرهما Lives of Donne, Herbert and Others (١) : ٢٠٥
- الحياة على المسيسيبي Life on the Mississippi (١) : ٢٠٥ ، ٢٠٠
- حياة كوريولانس Life of Coriolanus (١) : ٣٠٢

خ -

- خرافة نقدية A Critical Fable (١) : ٨٨
- خرافة من أجل النقاد A Fable for Critics (١) : ٨٨
- الخصوم المتنافرون Discordant Encounters (١) : ٧١
- خلاصة مائة من روائع الكتب 100 Great Books Digested (١) : ٤٨
- خمرة البيورثانيين Wine of the Puritans (١) : ١٨٨
- خمسائة سنة من النقد لشوسر ومن الاحالة عليه (٢٢)

٢٨٨ (١) : Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion

٢٧٣ (١) : The Liberal Imagination الخيال الحر

٣٠٧ (١) : Shakespeare's Imagination خيال شيكسبير

- ٥ -

٢١٣ ، ١٨٩ (١) : The Malady of the Ideal داء المثالي

١٦ (٢) : The Mint دار الضرب

The Incest-Motive in الشعر والاسطورة دافع الزنا بالمحرمات في

٢٦٦ ، ٢٦٥ (١) : Poetry and Legend

٣٢٦ (١) : Shakespeare Studies دراسات شيكسبير

Studies in Classical American - دراسات في الادب الاميركي الكلاسيكي

١٦٩ (١) : Literature

٣٠ (١) : Studies in Logical Theory دراسات في النظرية المنطقية

١٦٤ (٢)

١٥١ (٢) : Études de Critique Scientifique دراسات في النقد العلمي

Studies of Type- دراسة للصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة

٢٧٨ (١) : Images in Poetry, Religion and Philosophy

١٠٥ (٢) : Study of M. Beyle دراسة للمسيو بيل

Drama and Society in The Age - الدراما والمجتمع في عصر جونسون

١٠٨ (٢) : of Jonson

١٥٥ (٢) : Signs, Language and Behaviour الدلالات واللغة والسلوك

٣٩ (١) : The Turn of The Screw دورة اللولب

(١) : Dostoyevsky and Parricide دوستويفسكي وجريمة قتل الاب

٢٦٣ ، ٢٦٢

٢٦٥ (١) : Don Juan and the Double دون جوان وصنوه

- دير بارم The Charterhouse of Parma : (١) ٥٧ (٢) ١٠٥
 ديفي كروكت Davy Crockett : (١) ٢٢٢ ، ٢٢٣
 ديكنز ودالي وغيرهما Dickens, Dali & Others : (٢) ١٥٧
 ديلك (مجموعة) Dilke : (١) ٢٨٨

- ذ -

- ذخيرة الجيب لروجيه Pocket Roget's Thesaurus : (٢) ١٢٩

- ر -

- الراكب المدلج Night Rider : (٢) ١٩٣
 رأي كولردج في الخيال Coleridge on Imagination : (١) ٢٦٠
 (٢) ٩٥ ، ٩٨ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ،
 ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٧١ ، ٢٩٠
 رجال شوهدوا Men Seen : (١) ٢١٠
 الرجال في الغرفة الخلفية The Boys in the Back Room : (١) ٤٩ ، ٤٤٣
 الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدامة The Man Who Shot Snapping
 Turtles : (١) ٧٧
 الرجل الذي عاش تحت الارض The Man Who Lived Underground :
 (١) ٢٨٢
 رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية Travels in Two Democracies :
 (١) ٦٦ ، ٧٢
 الرداء The Robe : (١) ٨٤
 رد دنجهود Red Ridinghood : (١) ٢٨٤
 رمزية الدوافع A Symbolic of Motives : (٢) ١٩٣

- رمزية الشعر The Symbolism of Poetry : (٢) ٩٧
 روح الحكومة الاميركية The Spirit of American Government : (١)
 ١٦٨
 روح الرومانس The Spirit of Romance : (١) ٦١ (٢) ٣٤
 روح الشرائع The Spirit of Laws : (٢) ٢١٠
 روح العصر The Spirit of the Age : (٢) ٢١٠
 روح الفكاهة الاميركية American Humour : (١) ٢١٩ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ،
 ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢
 روزاموند لانغبريدج R. Langbridge : (١) ٢٧٤
 روسو والرومانتيكية Rousseau and Romanticism : (١) ٣٢٥
 . (٢) ٢٠٩
 روميو وجولييت Romeo and Juliet : (١) ٢٩٣ (٢) ٨٦

- ز -

- الزهريّة المحكّمة الصنع The Well Wrought Urn : (١) ٦٢ ، ١٦٥ ،
 ٣١٢ (٢) ١٠٢ ، ١٧٣
 الزيتون والسيف: دراسة لانجلترا ايام شيكسبير - The Olive and The
 (١) ٣٣٤ : Sword
 زيوس Zeus : (١) ٢٩

- س -

- سأحدد موقعي I'll Take My Stand : (١) ١٦٧
 سارة أورن جيوت Sarah Orne Jewett : (١) ٢٠٨ ، ٢١٠
 سبعة نماذج من الغموض Seven Types of Ambiguity : (١) ٣١٧
 (٢) ٣٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٩ ،

٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٧١ هـ

ستوكي وشركاه Stalky and Co. : (١) ٥١

ستيفن بطلا Stephen Hero : (٢) ٣٦

السفراء The Ambassadors : (١) ١٠٣ ، ١٠٤ هـ

سكان دبلن Dubliner's : (١) ٦٠

السلسلة العظمى للحدوث The Great Chain of Being : (١) ٣٢٤ ،

٣٢٦ (٢) ٢١٣

سمانتيات Semantics : (٢) ٩٥

السهوب The Prairie : (١) ١٠٨

السيد بلاكبرن وزوجه في البيت Mr. and Mrs. Blackburn at Home :

(١) ٧٨

السيرة الادبية Biographia Literaria : (١) ٢٥ ، ٢٦٠

(٢) ١٤٨ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٢١١

سيكولوجية الابداع الفني A Psychology of Artistic Creation : (١)

٢٧٦ هـ

سيكولوجية اللاوعي Psychology of The Unconscious : (١) ٢٤٧ هـ

— ش —

شجرة الحياة The Tree of Life : (١) ٢٣١

الشعراء الايطاليون الاول Early Italian Poets : (١) ٦١

الشعراء حين ينظمون Poets at Work : (١) ٢٧٦ هـ ، ٣٣١

الشعر (كتاب) The Poetics : انظر البويطيقا

شعر جرارد مانلي هوبكنز The Poetry of Gerard Manley Hopkins :

(٢) ١٧١

الشعر الحديث Modern Poetry : (١) ٣٢

- الشعر الحديث والاتباعية : Modern Poetry and Tradition (١) : ٦٢
 ١٦٤ (٢) ٦٧ ، ١٠١ ، ١٧٣
- الشعر والرياضيات : Poetry and Mathematics (٢) : ٢٢٧
- شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر - Scepticisms : Notes on Contemp-
 orary Poetry (١) : ٢٩ ، ٢٧١ (٢) ١٦٧
- شكل الكتب التي ستظهر : The Shape of Books to Come (١) : ٣٥ (٢) ٣١١
- الشهم المضحك : The Comical Gallant (١) : ١١٢
- شيكسبير الاساسي : The Essential Shakespeare (١) : ٣٢٠
- شيكسبير ضد شالو : Shakespeare Versus Shallow (١) : ٣٣٠
- شيكسبير في يدي كينس : Keat's Shakespeare (١) : ٢٨٨ ، ٢٩٠
- شيكسبير وطبيعة الانسان : Shakespeare and The Nature of Man (١) : ٣١١

- ص -

- صائد الغزلان : The Deerslayer (١) : ١٠٨ ، ١٠٧
- صائدو الميكروب : Microbe Hunters (١) : ٤٦
- صديقنا المشترك : Our Mutual Friend (١) : ٥١ ، ٥٠
- الصور عند شيكسبير وما الذي تنبتنا به - Shakespeare's Imagery and-
 What it tells Us (١) : ٢٨٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٣٠٠ ، ٣٠٣
- ٣٣٢ ، ٣١١ (٢) ٩٨
- صورة سيدة : Portrait of a Lady (٢) : ٣٦
- صورة عالمية الزايبية : Elizabethan World Picture (١) : ٣٠٧
- صورة الفنان اميركياً : Portrait of the Artist As American (١) : ٢١٠
- صورة الفنان في شبابه : Portrait of the Artist As A Young Man (١) : ١١٧ (٢) ٣٦

- ط -

الطبيعيات الصغرى Parva Naturalia : (١) ٢٥٩
 الطريق الى شندو The Road to Xanadu : (١) ٢٨٩ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ،

٣٢٣

طريق الجميع The Way of All Flesh : (١) ٨٣
 الطريقة التي تعيش بها الطيور The Way Birds Live : (١) ٣٠٨
 الطوطم والمحترم Totem and Taboo : (١) ٢٦٢
 طيور غري وند Birds of the Grey Wind : (١) ٣٠٨

- ظ -

ظلام القمر Dark of The Moon : (١) ١٨١

- ع -

العاصفة The Tempest : (١) ٢٩٦ ، ٢٨٩ (٢) ٣٧ ، ٨٦٦ ، ٩١
 العاصفة المحتشدة The Gathering Storm : (٢) ٩٥ ، ١١١ ، ١١٢
 العالم الثاني The Second World : (٢) ٤٠
 عالم الكلمات The World of Words : (٢) ١٥٢
 عالم هـ . ج . ويلز The World of H. G. Wells : (١) ١٩٠
 عالم واشنطن ايرفينج The World of Washington Irving : (١) ٤٧ ،
 ١٩٥ ، ١٩٧
 عجة أ . مكليش The Omelet of A. Macleish : (١) ٨٧
 عدو الشعب An Enemy of the People : (٢) ١٩٥

- عربة التفاح The Apple Cart : (١) ٣٩
- عصر البراءة The Age of Innocence : (١) ٩٢
- العصر المذهب The Gilded Age : (١) ٢٠١
- عصر ملقل ووتمان The Times of Melville and Whitman : (١) ١٩٥
- عطيل Othello : (١) ١١١ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ٢٥٧ ، ٣٢٧
- (٢) ٦٦ هـ ، ٢٠٧
- العقل الادبي The Literary Mind : (١) ٣٣ (٢) ١١٠
- العقل الشعري The Poetic Mind : (١) ٢٧١
- العقل في جنون Reason in Madness : (١) ٣٢ ، ١٦٤ ، ١٧٥
- (٢) ١٧٣
- العقل والرومانتيكية Reason and Romanticism : (١) ٢٧٢
- عقلية القروود The Mentality of Apes : (١) ٢٥٧
- على أصول وطنية On Native Grounds : (٢) ١٠٤
- العلم الجديد New Science : (١) ٢٤
- علم الجمال التجريبي Experimental Aesthetics : (٢) ١٥٠
- علم النفس الفيزيولوجي Physiological Psychology : (٢) ١٥١
- العلم والرشد Science and Sanity : (٢) ١٥٥
- العلم والشعر Science and Poetry : (٢) ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٦٨ ،
- ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨١
- العلم والنقد Science and Criticism : (٢) ١٠٣ ، ١٧٣ ، ٢١٩
- عناقيد الغضب The Grapes of Wrath : (٢) ١٩٣
- العنصر الهدام The Destructive Element : (٢) ١٧١
- العهد الزاهي The Mauve Decade : (١) ٢٣٩ ، ٢٧٥
- عودة المنفي Exile's Return : (٢) ٢١
- عولس Ulysses : (١) ٣٨ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٢٤٧ هـ (٢) ٣٨ ، ٤١

- غ -

- الغابة المقدسة The Sacred Wood : (١) ٣٨ ، ٦١ ، ١٥٠ - ١٥٣ ،
 ٣١١ ، ١٦٠
 غاية الفنان The Intent of the Artist : (٢) ٢٥٨
 غاية الناقد The Intent of the Critic : (٢) ٢٥٨
 غراديفا Gradiva : (١) ٢٦٢ ، ٢٦٤
 العنصر الذهبي The Golden Bough : (١) ١٥ ، ٢٣١ ، (٢) ٢٢٩

- ف -

- فائدة الشعر وفائدة النقد The Use of Poetry and the Use of Criticism :
 (٢) ١٧٥ ، ١٧٠
 فاوست Faust : (١) ٢٤٧ هـ
 الفردوس المفقود Paradise Lost : (٢) ٩٠ ، ١٠١
 الفرويدية والعقل الادبي Freudianism and the Literary Mind :
 (١) ٢٨٢ ، (٢) ٧٧
 الفضائل الدنيوية The Profane Virtues : (١) ٢٠٨
 فكتوريا في المرآة Victoria Through the Looking - glass : (١) ٣٣
 فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric : (٢) ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ،
 ١٢٨ ، ١٦٨ ، ١٧٤
 فلسفة التاريخ Philosophy of History : (١) ٢٤
 فلسفة الشكل الادبي The Philosophy of Literary Form : (١) ٢٧٥ ،
 ٣١١ ، (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ،
 ٢١٣ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤

- ١٥٥ (٢) : Philosophy and Logical Syntax الفلسفة والتركيب المنطقي
 ١٦٦ (٢) : A Basic Astronomy الفلك الأساسي
 ٦٦ ، ٤٩ ، ٣٩ (١) : The Triple Thinkers الفنانون أو المفكرون كثيراً
 ٨٨ ، ٨٧
 ٢٣٢ ، ٢٢٠ ، (٢) : Ancient Art and Ritual الفن القديم والشعائر
 ١٩ (٢) : The Art of The Novel فن القصة
 ٢٦٦ ، ٣٠ (١) : Art and Artist الفن والفنان
 ٢٧٣ ، ٦٨ (١) : The Arts Today الفنون في أيامنا
 ٢٢٦ (١) : Index of American Design فهرست التصميمات الأميركية
 ٢١٢ ، ١٩٧ (١) : On Literature Today في الادب اليوم
 (٢) : On Style في الاسلوب
 ١٦٩ ، ٩٨ (١) : In The American Grain في الخلق الأميركي
 ١٩٥ (٢) : Phœdrus الفيلدروس
 ١٤٦ (٢) : On the Sublime في الرائع
 ٨٤ (١) : The Turquoise الفيروزية
 ٢٧١ (١) : On English Poetry في الشعر الانجليزي
 ٥٣ ، ٤٩ (١) : Philoctetes فيلوكتيتس

- ق -

- ٢٠٨ ، ١٧٧ (١) : The Common Reader القارئ العامي
 ١١١ ، ١٦ (٢) ٣٥ (١) : The Private Reader القارئ لنفسه
 ٢١ (١) : Novum Organum القانون الجديد
 ١٨٠ (٢) : Reading and Pupil Development القراءة وتطور الطالب
 ١١١ (٢) : Poems قصائد (اميسون)
 ١٣٠ (١) : Anecdote of the Jar قصة الجرة

- القصة الروسية Le Roman russe : (١) ٤٢
- قصة يوسف لتوماس مان Thomas Mann's Joseph Story : (٢) ٢١٦
- القصص الحديث Modern Fiction : (٢) ١٧٣ ، ٢١٩
- القصص وجمهور القراء Fiction and the Reading Public : (٢) ١٠٧ ، ١٥٤
- قلعة أكسل Axel's Castle : (١) ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٤٣
- القواعد الأساسية في التفكير Basic Rules of Reason : (٢) ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٢
- القوى في الادب البريطاني الحديث Forces in Modern British Literature : (١) ٢٨٢ ، (٢) ١٠٣
- قوة الملح الساخر وعلاقتها باللاوعي
- Wit and Its Relation to The Unconscious : (١) ٢٦١

ل

- كاتو Cato : (١) ١١٢
- كاهن سفر الرؤيا Pilgrim of the Apocalypse : (١) ٢٨٣
- كتابات مختارة Selected Writings : (٢) ٦٩
- كتاب الجيب في الانجليزية الاساسية The Pocket Book of Basic English : (٢) ١٢٨
- الكتب التي غيرت عقولنا Books That Changed Our Minds : (٢) ١٢٢ ، ١٧١
- كريستوفر مارلو Christopher Marlowe : (٢) ٦٩
- كشوف Explorations : (٢) ١٠٩
- كفاح الثقافة Kultur Kampf : (١) ١٨٥

- كفاحي Mein Kampf : (٢) ١٩٢ ، ٢٦١
الكلمات والشعر Words and Poetry : (٢) ١٦٩
كله من اجل الحب All For Love : (١) ٣١٦
كنت افكر في ديزي I Thought of Daisy : (١) ٨٦ ، ٧١ ، ٤٧
كوخ العم توم Uncle Tom's Cabin : (١) ٢١٨
كورولانوس Coriolanus : (١) ٣٠٢ ، ٢٩٩
كولردج C. L. L. : (٢) ١٧٤
كينس وشيكسير - دراسة لحياة كينس الشعرية من ١٨١٦ - ١٨٢٠
Keats and Shakespeare, A Study of Keat's Poetic Life -
(١) ٢٩١ : From 1816 to 1820
كيف نفهم الشعر Understanding Poetry : (١) ٦٢ (٢) ١٠٢ ، ١٠١
كيف نفهم القصص Understanding Fiction : (١) ٦٢
كيف نفهم المسرحية Understanding Drama : (١) ٦٢
كيف نقرأ صفحة How To Read a Page : (٢) ٩٥ ، ١٢١ ، ١٢٨ ،
١٣٠ ، ١٦٨ ، ١٨٠
كيف نقرأ كتاباً How To Read a Book : (٢) ١٨٠
كيم Kim : (١) ٥١

- ل -

- لا صوت يضيع بالكلية No Voice Is Wholly Lost : (٢) ٨٨ ، ٢١٦
اللاعقلانية في الشعر Poetic Unreason : (١) ٢٧١
لاوكون Laocoon : (١) ٢٤ (٢) ٢٣٣
لعنة مول Maul's Curse : (١) ٩٠ ، ١٠٠ - ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ،
١٠٨ ، ١١٠
لغز إدوين درود The Mystery of Edwin Drood : (١) ٥٠

- لغة الشعر The Language of Poetry (٢) : ١٢٩ ، ٢٥٨
 اللغة والفكر عند الطفل Language and Thought of the Child (٢) :
 ٢٢٤
 لُقَاطات من شيكسبير Shakespearean Gleanings (١) : ٣٠٦
 لمحات من ولبر فليك Glimpses of Wilbur Flick (١) : ٧٧
 لمن تدق الاجراس To Whom the Bell Tolls (١) : ٥٢
 لوهنجرين Lohengrin (١) : ٢٦٥
 ليوناردو دافنشي — دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية - Leonardo da Vinci: A Psycho-sexual Study of Infantile - Reminiscence
 (١) : ٢٦٢ ، ٢٦٣

— م —

- مائة كتاب عظيم A Hundred Great Books (٢) : ١٨٠
 مائة كلمة عظيمة A Hundred Great Words (٢) : ١٨٠
 ما الايقاع What Is Rhythm (٢) : ١٥٦
 ماثيو آرنولد Mathew Arnold : (١) : ٤٠ (٢) : ١٧٣
 ماذا حقق ت . س . اليوت The Achievement of T. S. Eliot (١) :
 ١٣٧ ، ١٥٠ (٢) : ١٧٢
 ماذا يجري في مسرحية هاملت What Happens in Hamlet (١) : ٣٢٠
 ما الذي يجعل سامي يجري What Makes Sammy Run (١) : ٢٤٨
 ماريو والساحر Mario and The Magician (٢) : ١٩٩
 المأساة الشيكسبيرية Shakespearean Tragedy (٢) : ٤٥
 ما الفن What is Art (١) : ٢٣٧ (٢) : ٢٠٨
 ما فوق مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle (١) : ٢٦٢
 ماكبث Macbeth (١) : ١٢٥ ، ١٥٩ ، ٣١٢ ، ٣٢٦ — ٣٣٤ ، ٣٣٨

(٢) ١٤٩

ما لي وما ليس لي : To Have and To Have Not (٢) ١٠٣

مانون ليسكو : Manon Lescaut (١) ٢٦

مبادئ الدوافع : The Grammar of Motives (١) ٢٣

مبادئ الميكولوجيا الطوبولوجية : Principles of Topological Psychology

(١) ٢٧٨

مبادئ النقد الأدبي : Principles of Literary Criticism (١) ٣٠، ٢٩، ١٧

(٢) ٩٨، ١١٧، ١١٨، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٥٨،

١٦٠، ١٦٣، ١٦٧-١٦٩، ١٧٣، ١٧٦، ١٨١

مبنى التجربة الدينية : The Structure of Religious Experience (١) ٢٨٠

مثال الروح : The Idea of the Soul (١) ٢٣١

محاضرات أكسفورد في الشعر : Oxford Lectures on Poetry (١) ٣٢٧

محاضرات تقديمية جديدة : New Introductory Lectures (١) ٢٦٢

محاضرات عن شكسبير : Lectures on Shakespeare (٢) ٢٠٧

محاضرات في الشعراء الانجليز : Lectures on the English Poets (١) ٨٣

عنة مارك توين : The Ordeal of Mark Twain (١) ١٩١، ١٩٩،

٢٠٢، ٢١٤، ٢٤٢

مختار من منظوم كبلنج : A Choice of Kipling's Verse (١) ١٣٩، ١٨٠

المدنية وما يعلق بها من تبرم : Civilization and its Discontents (١) ٢٤٨

مذكرات الليل : Notebooks of Night (١) ٧٤

مذكرات مقاطعة هيكيت : Memoirs of Hecate County (١) ٧٤،

٨٥، ٨٧، ٨٨

المراحل العملية والحقيقة : Process and Reality (١) ٢٨٠

مراسم الطاعة لسكتوس بروبرتيوس : Homage To Sextus Propertius

(٢) ١٥

المرشد إلى الدراسات الشكسبيرية : A Companion to Skakespeare Studies

(١) ٣١٩ هـ

مركبة الغضب: رسالة جون ملتن الى الديمقراطية المحاربة Chariot of Wrath:

(١) ٣٣٣

مزدوجات The Double Agent : (٢) ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ،

١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٤٤ ، ٤٥

المنسخ Metamorphosis : (٢) ٦٩

مسرحية شيكسبير الغيبية - دراسة لمسرحية العاصفة - Shakespeare's

Mystery Play : A Study of The Tempest : (١) ٢٣٤

المشاعر الاميركية الهائجة The American Jitters : (١) ٦٦ ، ٦٧ ،

مشكلة الاسلوب The Problem of Style : (١) ٣١

مشكلة كافكا The Problem of Kafka : (١) ٥٩

مشكلة مذهب الاستمرار The Problem of The Continuation School :

(٢) ١٢١

المعبد Sanctuary : (١) ٢٦٩

المعجم الاساسي Basic Dictionary : (٢) ١٦٦

المعجم المعتمد The Standard Dictionary : (١) ٢١٥

معجم ووكر Walker's Lexicon : (١) ٣٢٠

معرض الطير أو مقدمة لدراسة سيكولوجية الطيور - Bird Display: An

Introduction to the Study of Bird Psychology : (١) ٣٠٨

معنى الأحلام The Meaning of Dreams : (١) ٢٧١ ، ٣٢٢

معنى السيكولوجيا The Meaning of Psychology : (٢) ١٢١ ، ١٦٣ ، ١٦٥

معنى المعنى The Meaning of Meaning : (١) ٣٠ ، (٢) ٢٩ ،

٩٢ ، ١١٦ ، ١١٧ هـ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٥٢ ، ١٥٨ ،

١٦١-١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ،

١٨١

مفتاح تخطيطي ليقظة فينيجان Wake Finnegan's Skeleton Key :

(١) ٦٠

- Reactionary Essays on Poetry and الفكر والفكر - مقالات رجعية في الشعر والفكر
 Ideas : (١) ١٦٤ (٢) ١٤
- : Essays in Applied Psychoanalysis- مقالات في التحليل النفسي التطبيقي
 (١) ٢٦٦
- Essays Ancient and Modern ومحدثات قديمة : (١) ١٥٣
- : Collected Essays in Literary Criticism مقالات مجموعة في النقد الادبي
 (١) ٢٧٢
- Selected Essays مقالات مختارة : (١) ١٧ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٨
 (٢) ١٧٠ ، ١٥٥ ، ١٥٢ ، ١٥٥
- Four Quartets المقامات الرباعية الأربع : (١) ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ،
 ١٨٣ ، ١٨٤
- Opposition مقاومة : (٢) ١٢١
- Le Cimetière Marin المقبرة البحرية : (١) ٣٨
- A General Introduction to - مقدمة عامة في التحليل النفسي
 Psychoanalysis : (١) ٢٦٢
- The Three Limperary Cripples المقعدون الثلاثة : (١) ٨٧
- Corater Statement مقولة مضادة : (٢) ١٦٨ ، ١٨٤ ، ٢١٧ ، ٢٢٢ ،
 ٢٣٤ - ٢٣٧ ، ٢٤٢
- A Measure of Ability to Judje - مقياس القدرة في الحكم على الشعر
 Poetry : (٢) ١٥٣
- المكتبة الاممية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي
- : Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method
 (٢) ١٦٥ ، ١٧٧
- Diversions of The Echo Club ملاهي نادي الصدى : (١) ٨٨
- King John الملك جون : (١) ٢٩٩
- King Lear الملك لير : (١) ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٧٦ ، ٢٨٤ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ ،
 ٣٢٦ ، ٣٢٧

- المهلولا نديون وروحهم اللعينة The Milhollands and Their Damned Soul : (١) ٧٧
- ممثلو الساحل الذهبي المتجولون Troupers of the Gold Coast : (١) ٢١٩ ، ٢٣٩
- من اجل لانسلوت اندروز For Lancelot Andrews : (١) ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٥٣
- مناجيات في انجلترا Soliloquies in England : (١) ٧٨ هـ
- من الدين الى الفلسفة From Religion to Philosophy : (١) ٢٨
- (٢) ٧٨
- من الشعائر الى القصص الرومانسية From Ritual to Romance : (١) ٢٩ ، ٣٨ هـ ، ٢٣٣
- منشورات جمعية اللغة الحديثة - Publications of the Modern Language Association : (١) ٣٢٣
- المنطق - نظرية البحث Logic : The Theory of Inquiry : (٢) ١٦٤
- من مسرات جوردان From Jordan's Delight : (٢) ٤٠
- موبي ديك Moby - Dick : (١) ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ هـ ، ١٠٩
- (٢) ٢٢٤ ، ٢٥٩
- موت الاولاد الصغار Death of Little Boys : (١) ١٣٠
- موت في البندقية Death in Venice : (١) ٢٣٥ (٢) ١٩٩
- موت كرسوفر مارلو The Death of Christopher Marlowe : (١) ٣٣٠
- الموت والولادة الجديدة Death and Rebirth : (١) ٢٣٣ هـ
- المؤثرات في النقد الاميركي Forces in American Criticism : (١) ١٢٦
- الموروث العظيم The Great Tradition : (٢) ٢٥ ، ٤٤
- موسى والوحدانية Moses and Monotheism : (١) ٢٥٣
- الموسوعة البريطانية Encyclopædia Britannica : (٢) ١٦٦ (٢٣)

ميراث الرمزية The Heritage of Symbolism : (٢) ١٦

ميناء نيويورك Port of New York : (١) ٢١٠

- ن -

نحو حياة أفضل Towards a Better Life : (٢) ٢٣٦

نحو الدوافع A Grammar of Motives : (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٣ ،

١٩٣ ، ١٩٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ،

٢٤٢ ، ٢٤٣

نحو مقاييس نقدية Towards Standards of Criticism : (٢) ١٠٧

نزعات نحو التاريخ Attitudes Towards History : (١) ٣١١

(٢) ٨٨ ، ٩٨ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ،

٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢

نساء وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor : (١) ١١٢ ،

٣٣٠

النشوة الرومانتيكية The Romantic Agony : (١) ٣٢٥

نصوص من هسان Housman Texts From : (٢) ١٠٣

النظرة الى النثر الاميركي The Outlook for American Prose : (٢) ١٠٥

نظرة جديدة في القيم Revaluation : (٢) ١٠٧

نظرية بنثام عن انواع الادب التخيلي Bentham's Theory of Fictions :

(٢) ١٢١

نظرية الطبقة المتعطلة The Theory of The Leisure Class : (١) ١١٦ هـ

(٢) ٢١٢

النظرية النقدية عند سنت ييف Sainte - Beuve's Critical Theory :

(١) ٢٦

كتاب النفس De Anima : (١) ٢٥٩

- النقد التطبيقي Practical Criticism : (١) ٢٥٥
 (٢) ٣٨ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،
 ١٣٢ هـ ، ١٣٥ ، ١٣٩ هـ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ،
 ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٧٢ ، ١٧٦
 النقد الجديد The New Criticism : (١) ١٤٣ ، ١٦٣
 (٢) ٣٣ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٩٩ ، ١٥٩ ، ١٧٣
 النقد العلمي La Critique Scientifique : (٢) ١٥١
 نقد النزعة الانسانية The Critique of Humanism : (١) ١٢٠
 النقد النفسي والتقاليد الروائية - Psychological Criticism and Dramatic
 (١) : Conventions ٢٥٤
 نقولا غوغول Nikolai Gogol : (١) ٦٣
 التماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry : (١) ٢٤٤ ،
 ٢٥٠ ، ٢٥٤ هـ ، ٢٥٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٤
 النهضة الاميركية American Renaissance : (١) ٢٠٨
 (٢) ١٧٢ ، ٢٥٩
 نيو انجلاند — اليقظة الاخيرة — New England-Indian Summer : (١)
 ١٨٦ ، ٢١٥



- هاملت Hamlet : (١) ٣٠ ، ١٥٩ ، ٢٣٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٧ ، ٢٦٢ ،
 ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٩ — ٣٠١ ، ٣٠٤ ، ٣٠٩ ،
 ٣١١ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٤
 (٢) ٣٧ ، ٧٦ ، ١٤٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٧
 هاملت واوديب Hamlet and Oedipus : (١) ٢٦٦ هـ
 هبة الألسن The Gift of Tongues : (٢) ١٠٥

- هذه الجزيرة ذات الصولجان This Sceptred Isle (١) : ٣٣٤
 هذه الحجرة وزجاجة الجن والشطائر This Room and This Gin and
 (١) : These Sandwiches ٧٤
 هرمان ملفيل ، البحار والمتصوف - Herman Melville - Mariner and
 (١) : Mystic ٢٧٤
 هزة التعرف The Shock of Recognition (١) : ٨٨ ، ٤٥
 هزيمة بودلير The Defeat of Baudelaire (١) : ٢٦٨
 هنري الثامن Henry VIII (١) : ٢٩٩
 هنري ثورو - المتوحش H. Thoreau-Sauvage (١) : ١٩٢
 هنري جيمس : المظهر الأعظم Henry James : The Major Phase
 (٢) : ٣٦
 هنري الخامس Henry V (١) : ٣١٧
 هنري الرابع Henry IV (١) : ٢٩٥ (٢) : ٧٨
 هنري السادس Henry VI (١) : ٣٢٨ ، ٣٠٠
 هكليري فن Huckleberry Finn (١) : ١٠٤ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢
 هيو سلوين موبرلي Hugh Selwyn Mauberly (٢) : ١٥



- واحدة بوأحدة Measure for Measure (١) : ٢٨٩ ، ٣٣٢
 وادي الحكم The Valley of Decision (١) : ٩٢ ، ٩٣
 وادي الديمقراطية The Valley of Democracy (٢) : ٣٥
 وداعاً أيها الشعراء Poets, Farewell (١) : ٤٤ ، ٧٢
 الوردة الصوفية The Mystic Rose (١) : ٢٣١
 وليام إرنست هنلي William Ernest Henley (١) : ٢٤٨ هـ

- ١٧٤ (٢) ٢٠٨ (١) : William Blake وليام بليك
 ٢٤٨ (٢) ٢٣٤ (١) : Illusion and Reality الوهم والحقيقة

- ي -

- ٢٦١ ، ٩٦ (٢) : The Waste Land اليباب
 ٨٧ ، ٦٠ ، ٥٢ ، ٤٩ ، ٤١ (١) : Finnegans Wake يقظة فينيغان
 ١٦٥ ، ١١١ ، ٦٠ (٢) ١٣٠
 ٢٥٢ (١) : The Fountain الينبوع
 ٢٨ (١) : Euripides and His Age يوريبيدس وعصره
 ٢٩٦ (١) : Julius Caesar يوليوس قيصر
 ٢١٠ (١) : The Golden Day اليوم الذهبي
 ٢٧٨ (١) : Eumenides يومنيدس

فهرس الصحف والمجلات

- ابن الشمال Norseman : (١) ١٨١
أكسنت Accent : (١) ٤٣ ، ٦٠
(٢) ٣٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٨٠ ، ٩٣ ، ١٠١ ، ٢٢٨
الامة The Nation : (١) ١٨٠ هـ ، ٢٢٣
(٢) ١٤ ، ١٦ ، ٤٣ ، ٦٩
انطاكية Antioch Review : (١) ٦٩ هـ
البارتران Partisan Review : (١) ٤٣ هـ ، ٦٨ هـ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٠ هـ ،
٢٧٠ ، ٢٨٣ (٢) ٢٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ١٠٣ ، ١٣٠ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ٢١٩
التاميس اللندنية London Times : (١) ١٥٨
التاميس النيويوركية NewYork Times : (١) ٢٣
جبال روكي Rocky Mountain Review : (١) ١٠١ ، ١٢٥ ، ١٥٣
(٢) ١٧٢ هـ
الجمهورية الجديدة The New Republic : (١) ٤٠ ، ٤٥ ، ٨٨ هـ ، ٣١٤
(٢) ٩٩ ، ١٥٧ هـ
المجلة الجنوبية The Southern Review : (١) ١٣٦ هـ ، ١٦٢
(٢) ٢٨ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٨٢ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٣٢ ، ٢٢٨
الجواب Rambler : (١) ١١٢ (٢) ١٤٨

فهرس المحتويات

صفحة	
٥	المسهدون في اخراج هذا الكتاب
٧	تصدير
٩	الفصل الثامن : رتشارد ب. بلاكمور ، وثن الجهد المبذول في النقد
٥٤	الفصل التاسع : وليم إمبسون ، والنقد النوعي
١١٦	الفصل العاشر : ايفور ارمسترونغ رتشاردز ، والنقد بالتفسير
١٨٣	الفصل الحادي عشر : كنت بيرك ، والنقد المتصل بالعمل الرمزي
٢٤٥	خاتمة . هل يمكن ايجاد مذهب نقدي متكامل
٢٤٥	١ - الناقد المثالي
٢٥٤	٢ - الناقد الواقعي
٢٦٣	مراجع مختارة للنقد الادبي منذ سنة ١٩١٢
٢٧٥	الفهارس العامة
٢٧٧	فهرس الاعلام
٣٢٧	فهرس الكتب
٣٥٩	فهرس الصحف والمجلات

To: www.al-mostafa.com